EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

47. BAND 2. HEFT

HEIDELBERG 1953

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

morphose-Dichtungen noch das besondere Problem, daß sie sich fast alle auf antike Mythen beziehen, sie um- oder nachdichten. Hier habe ich aus dem großen Fragenkomplex einiges herausgegriffen, was die Nachwirkung der ovidischen Metamorphosen verdeutlicht und die literarische Tradition aufzeigt, die zur Erneuerung der Metamorphose-Anschauung bei Goethe geführt hat[10].

Ovid.

Es ist bekannt, daß Ovid die schon in alexandrinischer Zeit vielfach nach Klassen gesammelten alten Verwandlungssagen zu einer durchaus neuen *Metamorphosen*-Dichtung zusammengefügt hat, die den Leser von der Schöpfung der Welt (*ab origine mundi*) bis auf seine Zeit mit der Verherrlichung Caesars führte. Schon in dieser Fügung, zu deren Gunsten Ovid geschlossene Verwandlungsbereiche (wie etwa die Vogelverwandlungen) auflöste, Metamorphosen-Landschaften und Geschlechter-Metamorphosen aufteilte oder zusammenfügte, ist der ordnende Künstlerverstand wirksam. Insbesondere scheint mir die Aufnahme der neupythagoreischen Lehren im letzten Buch[11] anzudeuten – vielleicht muß man gleich den zweiten Vers des Werkes als eine Vorausdeutung ansehen –, daß die Komposition des Ganzen mehr ist als eine geschickte Einkleidung der Verwandlungsvorgänge, von denen dieser Dichter des sinnlichen Reizes offenbar fasziniert war. Fränkel bemerkt sehr treffend: „The Ovid of the Metamorphoses is far from composing parables or preaching sermons; he merely tells fascinating stories; and yet, in so doing, he furnishes material for many a sermon. The mediéval Ovide moralisé is mostly inept, but the idea was not so preposterous as it seems."[12] Das ist wichtig, denn auch die Einzelerzählung, die man vom Mittelalter bis zu Johann Heinrich Voß so gern aus dem kaum noch zu überschauenden Ganzen herausgelöst hat, trägt unverkennbar mit dem alten mythologischen Kern auch die Züge des bewußt schaffenden Kunstverstandes. Auch diese Züge, möchte ich annehmen, hängen wieder mit den neupythagoreischen Lehren zusammen: *Keinem bleibt eigene Form* . . . Was ist der Sinn des Lebens,

[10] Angeregt wurde ich hierzu von dem Goetheschen Schema *Geschichte der Lehre der Metamorphose* (*WW* II, Bd. 13, S. 8). Die Vorarbeiten dazu konnte ich dank der tätigen Unterstützung an den Bibliotheken in Wolfenbüttel, Weimar, Halle, Frankfurt und Paris durchführen. Es wurde mir bei meinen Studien deutlich, daß die Goethesche Metamorphose-Anschauung neben der weltanschaulich-naturwissenschaftlichen Seite, die Forscher wie A. Hansen, E. Spranger, W. Troll, G. Müller, B. Hassenstein glänzend und wohl erschöpfend untersucht haben, auch eine strikt literarisch-dichterische Seite hat, von deren Vorgeschichte ich hier etwas aufzeigen möchte.

[11] Die Einführung der Pythagoras-Rede scheint den meisten neueren Kommentatoren unbegründet zu sein, aber ihre Begründung hat sie doch offenbar in dem Bestreben des Dichters, eine wirkliche Grundlage der alten Metamorphose-Mythen, an die er selbst nicht glaubt, zu geben. Sie hängt sicher auch mit der Metamorphose-Vorstellung der Mysterien-Religionen zusammen. Übrigens ist die Wirkung dieser Rede im Barock (Shakespeares Sonette u. a. O.) sehr groß gewesen.

[12] A. a. O., S. 83. – Hermann Fränkel schenkte uns übrigens mit dem hier herangezogenen *Ovid*-Buch wohl die beste moderne Interpretation, die mir berufen scheint, die Ovid-Studien von neuem zu beleben. – Hinweise und Anregungen verdanke ich für diese Fragen vor allem Richard Harder und Rudolf Güngerich.

wenn sich alles wandelt? Daphnes Lorbeer, Philomeles Klagen, des Adonis Blume. Das liest sich schon wie eine Aufhebung der Welt und ihrer Schicksale ins Ästhetische, ins Kunstwerk. Und dies ist es besonders, was im Abendland den Metamorphosen ihre große Wirkung verschafft hat. Dieser ästhetische Zug, der die griechische Welt mit der spätrömischen vermählt: der Daphne-Lorbeer wird nicht nur der Schmuck Apolls, sondern auch der Triumphatoren Roms, herrscht vor allem in jenen Metamorphosen vor, bei denen die Liebe eine entscheidende Rolle spielt. Wie in der ersten dieser Liebes-Erzählungen, in der Daphne-Metamorphose, die Liebe mit dem Heldischen verbunden wird (Apollo tritt als der Drachentöter auf), so wird in der Pygmalion-Erzählung die Liebe mit der Kunst verbunden, in der Narziß-und-Echo-Erzählung die Liebe mit dem Ich-Problem (Echo ist zu wenig Selbst, Narziß ist zu ausschließlich Selbst)[13]. Diese Liebes-Metamorphosen insgesamt geben eine neue und andere *Ars Amatoria.*

Ein anderes ovidisches Verknüpfungsmoment ist die Idee der Nemesis. Sie taucht nämlich nicht nur als Verwandlungsmoment auf (Jupiters Lycaon-Erzählung[14], Athenes Verwandlung der Arachne, die Verwandlung der lykischen Bauern in Frösche), sondern knüpft auch ganze Erzählungsreihen ineinander. Die berühmt gewordene Venus-Adonis-Geschichte ist ausdrücklich mit der Myrrha-Geschichte durch die Nemesis verkoppelt. Aus der blutschänderischen Verbindung der Myrrha mit ihrem Vater, die Venus nach einer anderen Wendung als Bestrafung der Mutter Myrrhas geknüpft hatte, geht Adonis hervor, der als Geliebter die Leidenschaft seiner Mutter rächen soll (*matrisque ulciscitur ignes*, X, 524). Venus warnte ihn vor den Ebern und Löwen, indem sie ihm in schäferlicher Stunde die Verwandlung von Hippomenes und Atalanta (zur Strafe für die Undankbarkeit des einen und für die sträfliche Unzucht der beiden) erzählt. Trotz dieser Warnung wird Adonis von einem verwundeten Eber auf der Jagd zerrissen. Als die Göttin auf sein Stöhnen herbeieilt, hadert sie wider das Schicksal: *et non tamen omnia vestri / iuris erunt* (X, 724/25). Diesen cyprischen Sagen wird ausdrücklich jene Bemerkung vorausgeschickt, daß die Bestrafung hier bedeutsamer als das Geschehen sei:

desit in hac mihi parte fides, nec credite factum;
vel, si credetis, facti quoque credite poenam!

Die rächende Nemesis scheint über die Achtung vor dem Gesetz der großen Natur zu wachen (*neve potentis / concubitu vetito naturae pollue foedus!* X, 352/53).

Freilich wird diese Bestrafung echt ovidisch oft auch wieder in ein Utile oder Pulchrum gewendet. Die Idee des Ausgleichs im Ganzen des Weltenlaufs, sie selbst

[13] Die Daphne-Darstellungen sind behandelt von Val. Müller: *Die Typen der Daphnedarstellungen*, RM, Bd. 44, 1929, S. 59–86, und von W. Stechow: *Apollo und Daphne*, Stud. d. Bibl. Warburg 23, 1932; für das Fortleben des Pygmalion-Stoffes will ich wenigstens Goethes *Prometheus*-Fragment, Eichendorff, Merimée, Stifter u. a. erwähnen, für Narziß auf Valéry und A. Gide, Rilke, Kassner u. a. hinweisen.

[14] Die Lykantropos-Verwandlung ist von P. Valéry in *Mon Faust* II wieder aufgenommen worden.

eine Ästhetisierung der Nemesis-Vorstellung, gipfelt schließlich in der großen neupythagoreischen Lehrrede[15]:

> *Keinem bleibt eigene Form, und solche Veränderung liebend,*
> *Schafft die Natur stets neu aus andern andere Formen:*
> *Rings in der Welt geht nichts verloren, ihr könnt es mir glauben.*
> *Alles erneut und verändert sich bloß, und geboren zu werden,*
> *Heißt nur ein neuer Beginn als vorher gewesen, und sterben*
> *Meint nur das Ende davon, und mag vielleicht hierhin das eine,*
> *Dorthin das andere kommen, bewahrt bleibt dennoch das Ganze.*
> (XV, 253–58.)

Das Vergänglichkeitserlebnis und das daraus erwachsende Verlangen nach dem Währenden und Überdauernden tritt uns hier schon sehr vernehmlich entgegen. Noch deutlicher ist dies in dem Metamorphosen-Roman vom *Goldenen Esel* des Apulejus, der von der massiven Zauberei in Thessalien über die *milesischen Fabeln*, die der in einen Esel verwandelte Lucius erlebt oder hört, zu der geistigen Verwandlung in den Isis-Osiris-Mysterien führt. Der animalischen Niedrigkeit des Lebens wird das höhere Leben im Geiste entgegengesetzt. Dieser Zug des Ganzen wird in dem berühmten Märchen von Amor und Psyche (*tam bella fabella*), das in der Mitte des Romanes steht, vorweggenommen.

Dante (Augustinus).

Aber es scheint, daß nicht diese ovidische Metamorphose-Auffassung zunächst im Mittelalter gewirkt habe, sondern die Liebeserzählungen Ovids in den *Metamorphosen* haben die neue europäische Liebeskultur heraufführen helfen. Zuerst in Frankreich: Abälard und Héloise schreiben sich gegenseitig Zeilen aus der *Ars Amatoria*, ein Pyramus-und-Thisbe-Gedicht von 900 Versen entsteht (der Stoff findet sich wieder bei Boccaccio *L'amorosa Fiametta*, bei Chaucer *Legend of Good Women* u. a. O.), Chrestien von Troyes schrieb ein Philomena-Gedicht, und übersetzte die *Ars*. Der *Rosenroman* übernahm dann auch Metamorphosen: Narziß und Echo (ohne die Verwandlung), Pygmalion. Ähnlich übernahm auch Chaucer im *Book of the Duchess* die Ceyx-Alcyone-Erzählung ohne Verwandlung[16]. Den Vorgang der Verwandlung griff erstmalig Dante in einer neuen und überlegenen Form auf. Im 24. und 25. Gesang des *Inferno* führt er in der Hölle der Diebe eine Reihe von Verwandlungen vor. Im 24. Gesang wird der Kirchen-

[15] Ich zitiere nach der Verdeutschung von Thassilo von Scheffer (Sammlung Dieterich, Bd.35), Wiesbaden 1948. – Für andere Partien wurde die Übersetzung von J. H. Voß (Auswahl), Braunschweig 1792, herangezogen. – Die lateinischen Zitate nach der Ausgabe von R. Ehwald, Lpz. 1915; benutzt wurde auch der Kommentar von M. Haupt und O. Korn, Berlin 1903 und 1916.

[16] Zum Nachleben Ovids vgl. G. Pansa: *Ovidio nel Medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona 1924. – E. K. Rand: *Ovid and his Influence*, Boston 1925. – G. Highet: *The Classical Tradition*, Oxford 1951². – K. Bartsch: *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Bibl. d. ges. dt. National-Literatur, Bd. 38, Quedlinburg und Leipzig 1861.

räuber Vanni Fucci von einer Schlange gebissen, steht in Flammen, zerfällt in Asche und erhebt sich daraus wieder, Dante sagt, wie der Vogel Phönix, aber nur um sein Leben, sich selbst und seine Heimatstadt zu verfluchen. Im 25. Gesang werden gleich zwei Verwandlungen vorgeführt. Die Schrecken des Inferno erreichen darin ihren Gipfel. Der Dichter legt den Finger auf den Mund, um Vergil aufmerken zu lassen. Drei verdammte Räuber kommen vorbei. Sie rufen nach einem vierten, der sich dann als Echsen-Schlange auf einen von ihnen stürzt, ihn so umschlingt und umringt, daß beide Leiber, der menschliche und der tierische, vom Kopf angefangen, zu einer neuen Gestalt zusammenwachsen: ein perverses Gebilde, zwei in einem, aber keines, das mit den menschlichen Erfahrungen übereinstimmt. Dies ist bei Ovid in der Verwandlung des Hermaphroditus mit der Nymphe Salmacis zu einer Doppelgestalt vorgebildet (IV, 271–388). Besonders klingen die ovidischen Zeilen:

> *nec duo sunt, sed forma duplex, nec femina dici*
> *nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videtur* (IV, 378/79)

in Dantes *due e nessun l'imagine perversa / parea* deutlich wider. Der andere der Räuber wird von einer Viper in den Nabel gebissen; der Vergiftete fixiert gähnend die Schlange, sie ihn; aus der Wunde und aus dem Rachen der Schlange steigt Rauch auf; und so Auge in Auge, in einer magischen Berückung vertauschen beide ihre Gestalt: die Schlange wird vom Schwanz an Mensch und der Verdammte wird von den Beinen an Schlange; der vertierte Mensch entflieht zischend, die vermenschlichte Schlange spricht speiend.

In dem Moment, als die Vertauschung beider Gestalten beginnt, rühmt sich Dante dieser unerhörten Metamorphose seiner Erfindung, die die der antiken Dichter noch übertreffe:

> *Taccia Lucano omai là dove tocca*
> *del misero Sabello e di Nassidio;*
> *ed attenda a udir quel ch'or si scocca.*
> *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;*
> *chè se quello in serpente e quella in fonte*
> *converte poetando, io non lo invidio:*
> *chè due nature mai, a fronte a fronte,*
> *non trasmutò, sì che amendue le forme*
> *a cambiar lor matera fosser pronte.* (*Inf.* XXV, 94–102.)

Noch im IV. Gesang (90 und 104) hatte er die beiden Dichter zu den fünf Weisen gerechnet, in deren Kreis er selbst nur den sechsten Platz einnehmen wollte. Was gibt Dante den Mut, sich hier über seine Meister zu erheben? Er schließt sich doch auch hier Ovid an: Cadmus wurde auf seinen zufällig ausgesprochenen

Wunsch hin in einen Drachen verwandelt (dort ebenso das langsame Wachsen der Glieder und die Unklarheit zwischen Drache, Schlange und Echse). Aber Dante überbietet Ovid, indem er der Metamorphose eine neue Form gibt: die Vertauschung der Gestalten. Worauf beruht diese danteske Umformung der Metamorphose?

Wenn wir Dantes sonstige Verweise auf Ovid heranziehen, sehen wir etwa, daß er auf die Erzählung vom Ursprung der Welt hinweist und sie mit der Genesis vergleicht, daß er den Aeacus aus dem 7. *Metamorphosen*-Buch (478f.) als das Muster eines klugen, gerechten, freigebigen und leutseligen Greises hinstellt[17], daß er den Zweikampf zwischen Hercules und Antaeus und den Wettlauf zwischen Atalanta und Hippomenes als Beispiele für das Gottesurteil im Kampf heranzieht[18]. Am deutlichsten aber ist jene Stelle im *Convivio*, wo Dante im Anschluß an die Theologie seiner Zeit vom vierfachen Sinn der Schrift spricht: vom Wortsinn (Literalsinn), vom allegorischen Sinn, vom moralischen Sinn und vom anagogischen Sinn (*cioé sovra senso*, also „übersinnlich" oder geistlich)[19]. Bei der Erklärung, was unter dem allegorischen Sinn zu verstehen ist, bemerkt Dante ausdrücklich, daß die Theologen ihn anders verstehen als die Dichter. Und um zu zeigen, wie die Dichter ihn verstehen, hat er vorher die Erzählung des Ovid angeführt, wie Orpheus mit seiner Leier die wilden Tiere zähmt und die Bäume und Steine in Bewegung versetzt: *Das will sagen, daß der weise Mensch mit dem Instrument seiner Stimme die wilden Herzen zähmt und gefügig macht; daß er diejenigen, die das Leben des Geistes und der Kunst nicht kennen, nach seinem Willen rührt; und daß diejenigen, die ohne Vernunft leben, gleichsam wie Steine sind.* Der allegorische Sinn ist also die tiefere Bedeutung der Fabel[20]. Für Dante wird dies Verfahren für die Interpretation wichtig. So sagt er bei der Erwähnung des ovidischen Berichts von sprechenden Vögeln: *dicimus quod figurate dicit, aliud intelligens . . .*[21].

Dies Verfahren trennt die Wirklichkeit, die ins Fabelhafte, Poetische, Ästhetische rückt, von der geistigen Bedeutung, die geschichtslos ist und jenseits der Erscheinungen liegt. Das hat offenbar theologische Voraussetzungen. Vorausgeht die ganze Auseinandersetzung der Patristik mit der antiken Mythologie. So setzt sich auch Augustinus in *De civitate Dei* mit den Metamorphosen auseinander[22]. Vom christlichen und vom Vernunft-Standpunkt aus tut er die Unhaltbarkeit

[17] *Il Convivio* IV, 15 und 27.

[18] *De Monarchia* II, 8.

[19] II, 1 – Für die Anwendung solcher Interpretationsweise gibt Dante im selben Kapitel folgenden heute noch beherzigenswerten Hinweis: *Aus diesen Gründen will ich bei jedem Gedicht immer zuerst über den Wortsinn sprechen, danach über die Bedeutung* [*allegoria*], *d. h. über die verborgene Wahrheit, und manchmal will ich beiläufig die andern Aspekte* [*sensi*], *wie es sich mit Zeit und Gelegenheit verträgt, berühren.*

[20] Bruno Snell hat in seinem schönen Buch *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburg 1948²) gezeigt, wie schon in der attischen Tragödie die Spannung von Wirklichkeit und Mythos gegeben ist.

[21] *De vulgari eloquentia* I, 2.

[22] XVIII, 13, 16–18.

jener Sagen von Vergottungen, Verstirnungen und Verwandlungen dar. Dann aber läßt Augustinus jene Verwandlungen gelten, die sich durch die Berückung der Dämonen am Menschen vollziehen:

Denn wollten wir diese Dinge einfach als unglaubwürdig abweisen, so würde man es auch heute noch mit Leuten zu tun bekommen, die sich allen Ernstes auf ganz zuverlässige Berichte oder gar auf eigenes Erlebnis berufen . . . In Wirklichkeit also, so möchte ich annehmen, kann nicht nur der Geist, sondern nicht einmal der Leib durch die Künste oder die Macht der Dämonen irgendwie in tierische Glieder oder Umrisse verwandelt werden; vielmehr kann lediglich die Einbildungskraft des Menschen, die ja auch in Gedanken oder im Traume auf unzählige Dinge der verschiedensten Art überspringt und, obwohl nicht selbst körperhaft, doch körperähnliche Formen mit wunderbarer Schnelligkeit sich vorstellt und aufnimmt, in einem Schlummer oder Betäubungszustande der Sinne mittels eines körperlichen Bildes auf eine nicht näher erklärbare Weise zur Versinnlichung anderer als der wirklich vorhandenen Gegenstände gebracht werden. Der menschliche Leib läge also dabei irgendwo stille, lebend zwar, aber in seinen Sinnen viel tiefer und stärker als beim Schlafe gefangen gehalten; dagegen die Einbildungskraft nähme die körperliche Scheingestalt irgendeines Tieres an und zeigte sich so den Sinnen anderer, und auch der Betreffende selbst hielte sich für jenes Tier, wie er sich dafür ja auch schon im Schlafe halten könnte . . .[23]

In diesem Zusammenhang wird klar, daß Dante seine Metamorphosen nur im Inferno, im Machtbereich der Dämonen, bringen konnte. Auch der Vorgang der Metamorphose wird an Augustins Erklärung angeschlossen: das schweigende gespannte Zuschauen des Dichters, das Gähnen des Metamorphosierten (Andeutung des Betäubungszustandes), die Momente der magischen Berückung[24]. Die Metamorphosen werden also entmythologisiert (Augustin: *Diese Dinge sind erlogen und so sehr wider den gewöhnlichen Gang der Natur, daß man ihnen mit Recht den Glauben verweigert*). Sie erhalten aber als Wunder eine neue Bestätigung (Augustin: *Dagegen hat man ganz fest zu glauben, daß der allmächtige Gott alles vollbringen kann, was er will, sei es zur Strafe oder zur Gewährung . . .*). Dante schafft also über die Ovidische mythologische Metamorphose hinaus, die neben der ästhetischen Beschreibung des sinnlichen Vorgangs eine menschliche Bedeutung hatte, eine allegorische Metamorphose, die sinnlich noch frappierender, aber auch furchtbarer war und die eine geistig-theologische Bedeutung hatte. Dahinter steht sicher auch das theologisch-philosophische Problem der Zeit von „forma" und „materia" (*che amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte*), d. h. von Substanz und Körper. Dantes dichterische Leistung besteht darin, daß er den allegorischen Sinn dieser Metamorphose so völlig mit ihrem Vorgang, dem Wortsinn, zur Deckung bringen konnte.

[23] *Bibliothek der Kirchenväter. Des hl. Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften*, Bd. III, S. 115–17, Kempten und München 1916. – Im Zusammenhang erwähnt A. Verwandlungssagen aus Italien, die mit dem *Goldenen Esel* des Apulejus zusammenhängen.

[24] Ähnlich R. Guardini (Hochland, Jg. 43, 1950, S. 45–61) vom Berserkergang her.

Albrecht von Halberstadt – Jörg Wickram.

In der deutschen Literatur des Mittelalters haben wir kein so eindrucksvolles Beispiel einer Metamorphosen-Weiterdichtung wie bei Dante. Wir müssen deshalb auf die *Metamorphosen*-Übersetzung des Albrecht von Halberstadt (ca. 1210) zurückgreifen. Unglücklicherweise ist uns aber diese Übersetzung nur in einer Überarbeitung des Jörg Wickram vollständig erhalten. Sonst kennen wir nur den Prolog und zwei Bruchstücke[25]. Das genügt kaum, um sich ein klares Bild zu verschaffen, wie Albrecht die Metamorphose auffaßt. Im Prolog, den Wickram abdruckt, tut er die ganze heidnische Götterwelt als Zauberei und Teufelswerk ab. Das entspricht der Haltung, wie sie in dem Register der griechischen Götter und ihrer Zaubereien und Lügen in der Übersetzung der Legende von *Barlaam und Josaphat*[26] des Rudolf von Ems zum Ausdruck kommt. Offenbar erzählt aber Albrecht die Metamorphosen nicht ohne Anteilnahme. Er läßt wohl anstößige Stellen weg, bringt aber kaum moralische Stellungnahmen. Es herrscht sogar das Bestreben vor, die Metamorphose-Vorgänge mit den vertrauten Zauberverwandlungen in Verbindung zu bringen. So macht Albrecht in der Erzählung von Peleus und Thetis (A 126–229) aus der *myrtea silva* Ovids *ein scone walt*, läßt die künstliche Grotte weg, führt statt der ovidischen *maculosa tigris* den *wisent vreisam* ein, natürlich auch statt des heidnischen Opfer-Ritus *maneger bete rune* usw. Die ganze Erzählung gibt er durchgehend in der sie-Form, während Ovid (XI, 238–244) Thetis selbst anredet. Allerdings wendet sich Albrecht am Schluß in direkter Anrede an Achill, so als ob der Dichter erwarmt, wenn er auf den Troja-Sagenkreis zu sprechen kommt. Es geht also hier um die Übersetzung in eigene Anschauungen. Das wird da besonders deutlich, wo von den Verwandlungen der Thetis, mit denen sie sich Peleus' Umarmung entziehen will, die Rede ist. Ovids Vers *quodnisi venisses variatis saepe figuris / ad solitas artes* (XI, 241/2) übersetzt Albrecht:

> *. . . ne were sie nicht komen*
> *An so manechualden bilde.*
> *So sie sich uerwilde,*
> *Drier bilde sie gewielt.* (A, 173–76.)

Für den Vorgang der Verwandlung gebraucht Albrecht mit Vorliebe *verwilden* und *verkeren*; besonders in der Wickramschen Überarbeitung nehmen sich diese Worte doppelt altertümlich aus. In der Daphne-Erzählung (die allerdings nur in Wickrams Fassung vorliegt) werden folgende Abänderungen gegeben: die Erwähnung des „Wildes" gibt Gelegenheit, Reh, Schwein, Hirsch und Hindin

[25] A: Zs. f. d. A. 11, S. 358–74 (1859), B: Germ. 10, S. 237–245. Über Albrecht v. H. vgl. Ehrismann II, 2, 1, S. 106–112 und F. Norman im *Verfasserlexikon* II (1936), Sp. 152–56.

[26] Ed. F. Pfeiffer, Leipzig (1843), Sp. 244–261. Als Beispiel für die Torheit der Griechen werden etwa die Jupiterverwandlungen erwähnt (bei Europa, Danae, Leda, Semele, Alcmene), die Vergottung des Hercules, die Verwandlung des Aktäon in einen Hirsch. Bei Adonis, der als Jagdgott erwähnt wird, ist von der Verwandlung nicht die Rede.

aufzuzählen; so wird auch das Waldleben der Daphne ausgemalt; bei der Verwandlung ist verschwiegen, wie der weiche Bast den Busen umzieht und wie das Herz der Nymphe noch unter der Rinde schlägt, dafür bleibt als Erinnerung an die menschliche Gestalt nur die Milch, die aus dem Baum dringt, wenn man ihn schlägt. Aber solche Abänderungen, die den geistlichen Übersetzer verraten mögen, zeigen andererseits doch auch, daß die Erzählwirklichkeit der Vorgänge anerkannt wird. Albrechts Übersetzung ist der Versuch, die ovidisch-griechischen Metamorphose-Erzählungen im deutschen Walde mit seinen Bäumen, seinen Waldgeistern und seinen Verzauberungen anzusiedeln[26a].

Hingegen hat Jörg Wickram in seiner Bearbeitung von 1545[27] nicht nur die Reimpaare (*wie dann die alten reimen gemeynlich mit schwerem verstandt außgetruckt seindt*) durch metrische und erklärende Erweiterungen verständlicher und lesbarer machen wollen, sondern er hat auch ein neues Verhältnis zu den Metamorphosen. Er illustriert seine Ausgabe (recht unbeholfen) und gibt den einzelnen Verwandlungen und ihren Phasen Überschriften, aber fügt auch jeweils moralische Auslegungen hinzu. Der Verfasser dieser *Außlegungen* ist der Augustiner Gerhardt Lorich von Hadamar; mehr moralisch, als ästhetisch interessiert, gerät er leicht ins Poltern. Seine Auslegungen nennt er *Epimythium*, d. i. Nutzanwendung der Fabeln. Seine Absicht kommt in dem *bericht der Poetischen art* folgendermaßen zum Ausdruck: *Ich verhoff aber so jemandt erstlich vor der Heydnischen Lection mein Antitotum eingenommen hat / oder meinen Tiriack nach derselbigen Lection / eynnemen werde / solt keyne vnnütz letz gethan haben.* Wie dieser *Tiriack* aussieht, mag man aus der Anweisung zur Daphne-Lektüre sehen: *Aber die erbar Daphne / sei gleich wie eyn holtz oder stock vnbeweglich gewest / streng vnd vest jre ehr zu bewaren* (IX r). Oder auch aus folgendem Erziehungsratschlag für Töchter: *Nit laß mit eheweibern baden . . . Wo werden am meysten vnzůchtige Fabeln der Bulschafft Melosina vnd der gleich gsagt / Dann in der gweltigen Höffen!* (XLI r). Auch Gerhardt Lorich kennt die allegorische und anagogische Interpretation, aber er legt keinen besonderen Wert darauf und beruft sich dafür auf Augustinus. Einmal erscheinen die *töchter Echionis* (CXL r) als die Märtyrer der Kirche und der Phönix als Sinnbild Christi (CLIII v). Ein andermal entschuldigt sich Lorich damit, daß er seine Bücher nicht zur Hand habe; aber auch so naheliegende allegorische Ausdeutungen wie die von Pyramus und Thisbe erwähnt er nicht. Das moralische Interesse drängt hier alles andere in den Hintergrund. Hier wird keine Theologisierung gegeben wie bei Dante, sondern prak-

[26a] Auf andere Übernahmen von ovidischen Verwandlungssagen, etwa in der *Eneide* des Heinrich von Veldeke oder im *Trojanerkrieg* des Herbort von Fritzlar und des Konrad von Würzburg, kann ich hier aus Raummangel nicht eingehen. Vgl. dazu die Nachweise von K. Bartsch in der Vorrede zu seiner A. v. Halberstadt-Ausgabe a. a. O.

[27] *P. Ouidij Nasonis deß aller Sinreichsten Poeten METAMORPHOSIS . . . Etwan durch den Wolgelerten M. Albrechten von Halberstatt inn Reime weiß verteutscht / Jetz erstlich gebessert und mit Figuren der Fabeln gezirt / durch Georg Wickram zu Colmar.* Meyntz bei Iuo Schöffer . . . 1545. 1609 erschien zu Frankfurt eine neue verbesserte Ausgabe, mit neuen Bildern, gründlichen Kürzungen in Lorichs Auslegungen usw. – Bis 1641 hat Goedeke 7 Drucke der Wickramschen Ausgabe nachgewiesen.

tische Moralanweisungen. Innerhalb der moralisierten Ovid-Ausgaben stellt die Lorichsche Auslegung einen Sonderfall dar. Der große französische *Ovide moralisé* (zwischen 1316 und 1328)[28] bringt den Kommentar in Versen, während der lateinische *Ovidius moralisatus* des Benediktiners Pierre Berçuire eine Prosabearbeitung ist. Letztere ins Französische übersetzt, gab die Textgrundlage für die ersten illustrierten Ovid-Ausgaben ab (Brügge 1484). Die Ausgabe von 1493 (Paris) trägt auf dem Titel die Kennzeichnung *Bible des Poétes*. In der Tat erhielten die ovidischen Fabeln für die mythologischen Darstellungen dieselbe Bedeutung, wie die Bibel und die *Legenda aurea* für die religiösen Schriften hatten[29]. Moralisierte und illustrierte Ausgabe gehörten seit dem Ende des 15. Jahrhunderts also eng zusammen. So kündigt sich auch die Wickramsche Ausgabe von 1545 auf dem Titel an: *Jedermann lüstlich / besonder aber allen Malern / Bildthauwern / vnnd der gleichen allen Künstnern nůtzlich / Von wegen der ertigen Inuention vnnd Tichtung*. Wickram leitete damit die ovidische Renaissance in Deutschland ein. Die französischen Ovid-Illustrationen kamen mit eigenen Ausgaben erst ab 1563 nach Deutschland (Frankfurt 1563, Basel 1568, Leipzig 1582 – sämtlich mit lateinischem Text –, in Frankfurt 1564 auch die Reimübertragung von Johann Spreng).

Die Verbindung der moralisierenden Auslegung mit der Wendung an die Künstler und Dichter bedeutet doch wohl, daß die zugrunde liegende und nun moralisch verstandene Wahrheit erst die Freude und Lust an den Fabeln Ovids rechtfertigen solle. Wickram nennt Ovid in der Vorrede *reich und lieblich, zierlich, edel*. Offenbar hat er ein Kunstgefallen an den *Metamorphose*-Erzählungen. Es geht ihm darum, die geschichtliche Wahrheit der Fabeln zu bewahren. Er bezeichnet sie als *vmbgewente Historien*, d. h. als Historien in einem phantastischen und bildlichen Gewande. Für die *Umwendung* gibt Wickram folgenden Hinweis: *Dann als er schreibt von der Io / oder Isidis / wie die inn eyn Ku verwendet / ist der warheyt nit gar vngleich / dann Jupiter hatt dise Junckfraw auff eynem Schiff (an weliches Segel eyn Ku gemolt) hinweg gefürt*. Diese Erklärung hat er aus Boccaccios *De claris Mulieribus*. Damit taucht neben der stereotypen Verunglimpfung der antiken Götter als Teufel und Dämonen eine Rechtfertigung der Kunst und ihrer selbständigen Formensprache auf. Geht es schon um die „Wahrheit" der Kunst? Lorich erwähnt in seinem *bericht*, daß der Adel die alten heidnischen Bücher wünsche. Und auch er beginnt mit einer Rechtfertigung der *edlen* stoischen Heiden und besonders der Kunst: *so ists nicht vnbillich / ja es ist eyn pflicht / so nicht sonder verachtung vnd laster / vnterlassen kan werden / daß mann die sinnreichen aller künsten forder vnd freihe . . . besondere der Künsten / so zu dem geystlichen Bawe deß lebendigen Tempels Gottes deß heyligen Geistes / dienlich sein . . .* Die Moralisierung des Gehaltes rechtfertigt also die Verselbständigung der Kunst, und die verselbständigte (*sinnreiche*) Kunst bedarf der moralischen

[28] Ed. von C. de Boer, Amsterdam 1915f.

[29] Vgl. M. D. Henkel: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. u. XVII. Jahrhundert*. In: Vorträge der Bibliothek Warburg, hg. von F. Saxl. Vorträge 1926–27, Bd. VI (1930), Leipzig-Berlin, S. 58–144.

Sicherung. So ist Lorichs Einleitung tatsächlich schon eine Verteidigung der Kunst. Bemerkenswert ist daraus insbesondere noch der Vergleich mit den Büchern der Könige und der Hinweis, daß auch die Bibel schon Verwandlungen enthalte, allerdings bezieht sich Lorich dabei nur auf Metaphern z. B. *Vermis sum et non homo* (*Ps.* 31). Sonst sieht er die Verwandlungen als *Figur* an. Die Aufteilung der *Metamorphose*-Geschichten in bestimmte „Szenen" durch die Überschriften unterstützte diese Auffassung. Ovids *Metamorphosen* wurden dadurch zu einer Art von mythologischem Handbuch für künstlerische Ideen. Das wiederholte nur auf einer breiten und populären Basis, was etwa sechzig Jahre früher schon in Italien auf der höchsten Ebene der Kunst vor sich gegangen war. A. Warburg hat in einem frühen Aufsatz nachgewiesen, daß die *Geburt der Venus* und der *Frühling* von Botticelli durch Verse Polizianos, der ein großer Verehrer Ovids war, angeregt worden ist, ja er nennt Poliziano geradezu den *Berater* Botticellis[30].

Von Marino bis Lohenstein.

Die eigentliche Erneuerung der Metamorphose-Dichtung erfolgte aber erst am Anfang des 17. Jahrhunderts durch den Neapolitaner Giambattista Marino[31]. Im Unterschied zu Ariost oder Tasso, die schon Liebesszenen nach ovidischem Modell gestalteten, hat Marino die Metamorphosen seinen Dichtungen als Fabeln zugrunde gelegt. Der *Adone* (Paris 1623 u. ö.), sein Hauptwerk, ist nicht nur die romanhafte Ausführung (in 20 Gesängen) der berühmten Adonis-Erzählung, sondern enthält auch die Erzählungen von Amor und Psyche (Apulejus), von Narziß und Echo, Ganymed, Cyparissus, Acis u. a. m. Aber Marino hat auch die Metamorphosen in den *Idilli favolosi* als selbständige Gedichte erneuert. Er gab sie zusammen mit den *Idilli pastorali* in dem Gedichtband *La sampogna* (*Die Schalmei*, Paris 1620) heraus. Es sind die Erzählungen von Orpheus, Aktäon, Ariadne, Europa, Proserpina, Daphne, Syrinx, Pyramus und Thisbe. Wie der Titel und diese Zusammenstellung andeutet, gehören sie zur Welt der Schäferdichtung, wie sie sich mit Guarinis *Pastor fido* (Venedig 1590) in Europa durchsetzte. Übrigens nahm auch schon der *Pastor fido* die Metamorphose auf. Der Übertragung Hofmannswaldaus[32] hat Lohenstein die Übersetzung des *vorredenden Alpheus* beigegeben. Alpheus ist der Fluß, der die verwandelte Nymphe Aretusa überall suchte und nun Arkadien, die Landschaft des *Pastor fido* aufsucht:

Die güldne Zeit verkroch in diesen Winckel sich,
Als sie der Welt und Menschen sich entschlug,
Die eisern sind, voll Laster und Betrug.

[30] A. Warburg: *Gesammelte Schriften* I. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Leipzig 1932, S. 5–68: Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*.

[31] Zu Marino vgl. B. Croce: *Storia della Età Barocca in Italia*, Bari 1929. C. Calcaterra: *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1940. J. U. König: *Leben des Ritters Marino* in der Brockeschen Übersetzung des *Bethlehemitischer Kinder-Mord*, Hamburg 1734. G. B. Marino: *Poesie Varie*. A cura di B. Croce, Bari 1913.

[32] C. H. v. H.: *Deutsche Übersetzungen und Getichte*, Breßlau 1679 (zitiert nach der Ausgabe von 1700).

Das Thema der „goldenen Zeit", wo die Menschen noch tiefer und ergriffener waren, steht auch hinter Marinos Metamorphose-Erneuerungen. So schließen etwa die frühen Erzählungen *Leandro* und *La trasformazione di Siringa* mit einer bezeichnenden Wendung: Pans Syrinx-Flöte *erzählte Dinge, die jeden, der sie verstände, weinen machen*, und von der Leander-Erzählung heißt es, daß kein Fischer sie hörte, der nicht Tränen vergoß.

Die Verbindung der Metamorphosen-Erzählungen mit der Schäferdichtung ist nicht so überraschend, wie es zuerst erscheinen mag; denn auch die ovidischen *Metamorphosen* gehören ja doch auch wohl nicht nur zeitlich in die Nachbarschaft von Vergils *Eklogen*, in denen Bruno Snell die „Entdeckung der geistigen Landschaft" Arkadien sieht. Auch Marino hat *Egloghe boscherecce* geschrieben.

In den frühen Metamorphose-Erzählungen ist für Marino das Erlebnis und die Klage der enttäuschten Liebenden wichtig. *Polifemeide* bringt in 24 Sonetten die Klagen des abgewiesenen Poliphem, der *il gigante pastor* heißt und ein unglücklich liebender Mißgestalteter ist. Ähnlich Pans Klagen in der *Siringa*. Später wird die Virtuosität in der Ausspinnung ovidischer Andeutungen immer größer: *Arianna abandonata* ist aus den neun Ovid-Versen zu einem Gedicht von 22 Druckseiten angewachsen. In der Metamorphose des Aktäon entsprechen 65 Ovid-Verse 9 Druckseiten, und aus der ovidischen Wendung, daß der verwandelte Aktäon sein menschliches Bewußtsein behält, nimmt sich Marino die Freiheit, Aktäon die Belauschung der Diana im Bade selbst erzählen zu lassen. In dieser Szene wird das Schuldbewußtsein durch eine bezeichnende Wendung relativiert:

Se colpa é risguardar le cose belle,
colpevole mi chiamo!

Wie erklärt sich dann aber die Tatsache der Verwandlung, die ja Marino keineswegs wegläßt, sondern mindestens so ausführlich wie Ovid und mit sinnenhafter Erregung darstellt? Bei der Abstrafung Aktäons durch Diana erläutert Marino: *Wer sollte glauben, daß in einem himmlischen Herzen ein solcher Zorn wohne?* Die Verwandlungsstrafe offenbart erst die ganze selige und unselige Sphäre der Sinne. In dieser symbolisch-allegorischen Welt (*Mondo simbolico* hieß das Buch von Don Filippo Picinelli, 1680) enthüllt erst die Projizierung in die Welt der Tiere, der Pflanzen oder der Sterne den ganzen Umfang der Welt des Fühlens. Auch die Metamorphose hat symbolisch-allegorischen Wert. *In jener dichterischen Zeit*, wie noch Wieland die Erzählung von *Diana und Endymion* beginnt, die nicht die gegenwärtige Zeit ist, in jener dichterischen Welt, die nicht die wirkliche Welt ist, verdeutlichen die Fabeln der Dichter die Wahrheiten und Möglichkeiten des Herzens wie des Geistes. Durch die Rückprojizierung in die mythologische Zeit wurde die ästhetische Freiheit gewonnen, die Berückung vom Wunder der Liebe als ein Wunder der Natur auszusprechen. Schon im *Pastor fido* heißt es im Schlußchor der dritten Abhandlung:

Die Liebe muß der gantzen Erden,
Ja der Natur zum Wunder werden.

Diese Wunderkraft der Liebe und der Schönheit, das sensuelle Ergriffensein, das sich in Wortmusik fast unmittelbar umsetzt, erhält in der Metamorphose den Begriff, den „concetto", mit dem sie anschaubar gemacht werden kann. Die Wiederaufnahme der Verwandlungserzählungen – zu den ovidischen traten natürlich auch andere antike Überlieferungen – ist also im 17. Jahrhundert ein ästhetisch-künstlerischer Vorgang der Form und der Formung. Die Verwandlungsvorgänge werden – anders als bei Dante – nicht mehr verändert, aber diejenigen Metamorphosen, die die Gewalt der Liebe sinnenfällig darstellen, werden mit Vorliebe ausgewählt. Offenbar ist die Spannung zwischen der bekannten alten Erzählung und der lyrisch-arienhaften oder geistreichen Erweiterung ein Moment, das die Leser und Hörer mitgenießen. Es drängt sich der Vergleich mit der Stuck-Barockisierung der gotischen und romanischen Kirchen aus jener Zeit auf. Aber man würde den Sinn dieser „Barockisierung" mißverstehen, wenn man, wie Stifter im *Nachsommer* empfiehlt, den Stuck abschlagen wollte, um damit den ursprünglichen Charakter der Metamorphosen wiederherzustellen.

Der Dichter hat eine neue poetische Synthesis geschaffen, deren verführerische Musikalität, deren faszinierende sinnenhafte Beschreibung, deren wortbesessene Trunkenheit, deren nicht endenwollender Zustand der dichterischen Erhöhung eine eigene ästhetische Bedeutung hat. Darin äußert sich die inzwischen vollzogene ästhetische Befreiung, die einen neuen Zugang zur Wahrheit vom Ästhetischen her gewinnen will. In Bezug auf das Sensuell-Laszive könnte man von einer „ästhetischen Libertinage" sprechen. René Pintard[33] sieht in der gebildeten „Ausschweifung" geradezu die Kehrseite des „Jahrhunderts der Heiligen". F. Flora spricht bei Marino von der Literatur als Laster (*letteratura come vizio*)[34]. Vielleicht ist dies Laszive, das ja gerade in der sogenannten zweiten Schlesischen Schule mit einem besonderen Raffinement gepflegt wird, die Begleiterscheinung, ja das Mittel der ästhetischen Befreiung. Der untadelige Lebenswandel des Lohenstein und Hofmannswaldau, die Bekehrung auf dem Totenbett des Cavalier Marino ist immer wieder schon von Zeitgenossen hervorgehoben worden. Innerhalb der Gestaltung der dichterischen Metamorphosen sehen wir jedenfalls, daß der Zwang zur künstlerischen Vergegenständlichung, und das heißt doch auch zur Versinnlichung, so groß war, daß eine eigene mythologisch-allegorische Symbolik (wie in den Metamorphosen) oder eine neue Allegorik (im *Adone* gibt es das Haus Amors, den Garten des Genusses, die Quelle Apolls, die adonischen Spiele, den Wettkampf der Dichterschwäne usw.) geschaffen wird. Diese Dinge haben für den Geschmack der Späteren etwas Unernstes erhalten. Aber darunter scheint ein die Zeit bedrängendes Problem verborgen zu sein: wie kann man sich

[33] R. Pintard: *Le libertinage erudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris o. J.
[34] F. Flora: *Storia della Letteratura italiana* II, 2, S. 649f., Verona 1942.

vom Begriff, vom „concetto" her der Wirklichkeit bemächtigen? Offenbar hat hier auch die Metamorphose-Vorstellung ihren Platz: die vorgebildeten Metamorphosen sind die Modelle, die den Ausdruck der neuen sensuellen Erfahrungen ermöglichen, sie können gleichzeitig ihrem noch ungeformten Andrang Maß und Grenze setzen und in ihrer spätantiken Fassung der neuen ästhetischen Freiheit Bestätigung und Sanktionierung geben.

Noch bevor diese „ästhetische Libertinage" in Deutschland Schule machte, wurde eine Umbildung zur religiösen Allegorese versucht. Der Nürnberger Siegmund von Birken, der als geistlicher Reformer und Lehrer Anton Ulrichs eine gewisse Bedeutung hat, ließ 1652 in Nürnberg ein Schauspiel *Psyche* in lateinischer Sprache aufführen. 1679 fügte er es in Übersetzung seiner *Teutschen Redebind- und Dicht-kunst* bei. Er sagt davon selbst, daß es *unter einem Gedichte / von der Erschaffung / Abfall und Erlösung des Menschen handelt / aber die Historie weiter und bis zur letzten Jesus-Zukunft hinausführet.* Die Fabel ist etwas plump: Alastor (Luzifer), der Statthalter in Pamphylien, wird von seiner Buhlin Alecto (so hieß in Tassos *Befreitem Jerusalem* die Zauberin 8, 60) zum Aufruhr gegen seinen König Anarchus (Gott) aufgestachelt, beide werden verbannt und verführen dann Psyche mit Hilfe ihres Bruders Sarcander (Seele und Leib), die als Schäfer eine Meierei (Erde) zu verwalten haben, den verbotenen Hain zu betreten, wo der Drache Apollyon (Tod oder Pest) den Garten bewacht. Das Strafgericht des Königs wird durch den Königssohn Theagenes (Christus), der heimlich in Liebe zu Psyche entbrannt ist, abgewendet: er erlegt den Drachen, verlobt sich mit Psyche und sendet ihr als Schutz und Lehrer den Oheim des Königs (Hl. Geist). Aber die neuerlichen erfolgreichen Anfeindungen Alastors und Alectos zwingen ihn, vorzeitig Gerichtstag zu halten und dabei die endgültige Vereinigung mit Psyche zu vollziehen. Das Amor und Psyche-Märchen wird also mit der Heilsgeschichte verbunden. Das geschieht durch eine allegorische Deutung. In einem *Programma poeticum* (als Beigabe zu seiner Poetik) interpretiert er auch die Daphne-Metamorphose so: *Wir müssen die Nuß zerbrechen, um den Kern genießen zu können.* Apollo ist für ihn Jesus Christus, Daphne die einfältige Seele (*stolida anima*), die nicht anders als μεταμορφουμένη dem Himmel gewonnen werden könnte. Das ist auch das Schema für das Handlungsgerüst des *Psyche*-Spiels. Nun hat Calderon auch zwei Autos sacramentales mit dem Titel *Psiquis y Cupido* verfaßt. Darin hat er den Personenstand des antiken Märchens kaum verändert, nur anagogisch umgedeutet: die beiden Schwestern der Psyche sind mit zwei Männern verheiratet, die in dem einen Spiel Heidentum und Judentum und in dem andern Spiel Idolatrie und Synagoge versinnbilden. Psyche aber verliebt sich in Cupido (Christus), den sie nur in der Nacht (Geheimnis, Glauben) annehmen, aber nicht im Lichte der Erkenntnis schauen darf. Auch abgesehen von Calderons großartiger und musikalischer Sprachkraft, verrät schon diese Erfindung den kühneren und tiefsinnigeren Geist. Aber wir können nicht verkennen, daß das anagogische Verfahren, das hier waltet, etwas nahe Verwandtes

hat. Der Anlage nach hätte Birkens *Psyche*-Spiel ein großartiges protestantisches Erlösungsspiel werden können. Warum ist das Birken nicht gelungen? Ich vermute, daß es daran liegt, daß er den sinnlichen Vorgang der Amor und Psyche-Fabel nicht ernst genug genommen hat. Im Vorspiel vertreibt der Engel Philanthropia den Cupido: *Weiche! du gehörst in Himmel nicht / bist nur ein Gedicht.* Offenbar vergißt Birken, daß er selber ja auch ein Gedicht schreiben will. Calderon, der doch theologisch unendlich gebildeter als Birken war, scheute sich nicht, immer wieder in seinen geistlichen Spielen zu sagen, *daß in der Allegorie / Dichterischer Fiktion* sein Spiel bestehe. So gibt es denn auch bei Birken außer der Verwandlung der Seele zu Christus hin keine Metamorphosen, es sei denn als Substitution des Bösen (Alastor kann in des Theagenes Gestalt die Psyche täuschen!): die wahnsinnig gewordene Psyche versteigt sich in metamorphosische Wahnvorstellungen als Diana. Juno, Calisto, Nymphe[34a]. Birken bleibt also auf der moralisierenden Stufe, die die Metamorphose als Täuschung und Lüge abtut, stehen. Aber ist nicht gerade die Aufspaltung des Menschen in Psyche und Sarcander, in Anima und Animus, ein Zeichen dafür, daß auch für ihn die sensuelle Welt übermächtig geworden ist? Und muß nicht auch er gestehen, daß Alastor in Theagenes' Gestalt genau so viel über Psyche vermag, ja mehr als Theagenes selbst, wenn er nicht in seiner Heldenherrlichkeit mit Panzer und Schwert erschiene? Nicht also der Eklektizismus, der Elemente der Amor und Psyche-Fabel mit denen der Daphne und Apollo-Fabel und der Erlösungsgeschichte verbindet, ist Birkens Grenze, sondern jenes Nicht-Ernst-Nehmen der Metamorphose. Denn Calderons Größe in den mythologischen Autos besteht darin, daß er aus der Erneuerung der Metamorphose-Dichtungen lernt, die Metamorphose der Zeiten (Heidentum, Judentum, Christentum) und die Metamorphose durch das göttliche Wort (die Verwandlung der Erde und die Verwandlung des Menschen) sinnlich anschaubar zu gestalten. So wird in dem Auto sacramental *La vida es sueño* durch das Sakrament die Erde erneuert und verwandelt. Calderon ist es gelungen, über Dante hinaus die Metamorphose als Ascension christlich ernst zu nehmen und sinnlich anschaubar in den alten Mythen-Umrissen zu gestalten.

Wie stellt sich nun innerhalb der „ästhetischen Libertinage" in Deutschland die Metamorphose-Anschauung dar? Das eigentliche Thema der *Helden-Briefe* Hofmannswaldaus ist die Umwandlung und Verwandlung, die die Liebe in den Helden und Heldinnen heraufführt. Sie sind große Liebende, weil sie der Liebes-Verwandlung fähig sind. Deutlicher ist noch als Metamorphose-Dichtung das große Lobgedicht Lohensteins *Venus* (mit 1879 Versen) zu erkennen[35]. Das

[34a] Ähnlich der Phantast im *Simplicissimus* (III, 3 und 4), der sich für den Gott Jupiter ausgibt und der einen *Teutschen Helden* erwecken will.

[35] *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte* I, Lpzg. u. Frkft. 1695. – Ich zitiere nach der Ausgabe Halle in Schwaben 1725, S. 238–287.

Thema der italienischen Barockdichtung von der Gewalt der Liebe wird hier aufgenommen:

> *Lufft / erde / see und feur / ja diese gantze welt*
> *Wird durch der liebe geist begeistert und erhellt.* (1403/04.)

Aber während Marino die weiche oder lyrische Beschreibung der Liebe vorzieht, erfährt die Liebe bei Lohenstein eine prunkvolle Erhöhung. Sie waltet hier als ein mächtiges Verhängnis; so erscheinen am Schluß ja auch die Märtyrinnen der Liebe im Erebus: Dido, Phädra, Dejanira, Helena. Die Triebwirklichkeit wird als Naturzwang erfahren; aber dieser Naturzwang soll in einer außerordentlichen Anstrengung ins Prunkvoll-Schöne und Ästhetische erhoben werden. Dem dient der ganze Apparat der antiken Venus-Mythologie, an dem damals fast zwei Jahrhunderte gesammelt hatten.

In der Form des „Lobgesanges", paarweise klingend und stumpf reimende Alexandriner, zu Quatrains zusammengefaßt, lehnt sich Lohenstein an Heinsius an, dessen Lobgesänge *Jesu Christi* und *Bacchi* Martin Opitz ins Deutsche übertragen und 1624 veröffentlicht hatte. Aber Lohenstein übertrifft die beiden Lobgesänge nicht nur bedeutend an Umfang (*Jesus Christus* 804, *Bacchus* 668 Verse), sondern er behandelt den Stoff, den Poliziano schon in seinem Lobgesang auf Giuliano de Medici, *Giostra*, in Anlehnung an den homerischen Aphrodite-Hymnus verwertet hatte. Auf den Torpfeilern am Palast der Venus befinden sich Reliefs, die die Geburt der Venus, ihren Einzug auf der Erde und in den Himmel, und an 12 klassischen Beispielen die Macht der Venus darstellen. Ob Lohenstein diese *Giostra* von Poliziano gekannt hat oder auf andere italienische Quellen und Ähnliches zurückgeht, kann ich zur Zeit nicht nachweisen. Jedenfalls bildet dies Schema (mit wichtigen Abweichungen vor allem in den klassischen Beispielen der Macht der Venus) die Struktur für das große Gedicht des Lohenstein. Als klassische Beispiele führt Lohenstein vor allem ovidische *Metamorphosen*-Erzählungen an, gipfelnd in der ausführlichen Erzählung der Adonis-Geschichte, worin er von Marino angeregt ist. Aber er nennt auch den Naso als Kronzeugen für die These, es pflanze *die brunst die kunst des dichtens ein* (995), und er scheint auch von Ovid die Form des „carmen perpetuum" übernommen zu haben. Die unendliche Reihe besteht bei Lohenstein allerdings nicht in der kunstvollen Verflechtung von Geschichten, sondern im kunstvollen Assoziieren immer neuer Symbole, Beispiele und Erweiterungen.

Heinsius begann seinen *Bacchus*-Lobgesang mit dem Hinweis auf die besondere Gelegenheit für ein solches Gedicht:

> *Was kan man besser thun den Abend vor der Faste,*
> *Als daß man Bacchus lobt, dieweil man geht zu gaste*
> *An einen guten Tisch?*

Lohenstein hingegen beginnt seinen Lobgesang mit der Schilderung der Frühlingsnatur (*Itzt liebt die gantze welt*), die von der Brunst der Venus ergriffen ist:

> *Gereitzet durch den geist der göttin / derer wege*
> *Durch alle grentzen gehn / die die natur gesetzt.* (26/27.)

Das wird später auf einer kosmischen Ebene als die Liebesbegegnung von Himmel und Erde wiederholt:

> *Gieb achtung / wenn die nacht so viel gestirne mahlen /*
> *Was meynst du / daß sie sind / die feuerlichten strahlen?*
> *Was will ihr glimmen wohl? Bild es dir kühnlich ein /*
> *Daß sie von liebes-glut also erhitzet seyn.* (1405–08.)

Die Technik des Natureingangs hat Lohenstein offensichtlich von den Italienern gelernt (so beginnen auch Marinos Metamorphosen). Damit gewinnt er die Möglichkeit, Menschliches als ein natürliches oder besser als ein welthaftes Ereignis zu sehen. Aber diese Ausweitung des menschlichen Ereignisses in die Natur bedeutete noch nicht eine naturwissenschaftliche Grundlegung (etwa im Sinne von Boelsches *Liebesleben der Natur*), sondern eine Fiktion (*bild es dir kühnlich ein*): der Befruchtungsvorgang wird symbolisch gesehen (*der himmel machet trächtig / Mit regen ihren schooß*), sonst aber wird die Gebärde der Liebe in der Natur gesehen (*Dort bücken die Narcissen Sich zu den tulpen hin, einander recht zu küssen*). In beiden Wendungen drückt sich der Grundzug dieses Gedichtes aus: auf der einen Seite wird die Liebe als Elementarereignis gefeiert, auf der andern Seite wird sie in eine prunkvoll-ästhetische Gebärde überhöht. Das wiederholt sich in der Thematik des Gedichtes. Die Meerschaumgeburt der Aphrodite gibt Anlaß, die bekannte Schiffahrtsallegorik der Liebe auszuführen (*Denn lieben ist nichts mehr als eine schifferey . . .*). Das Elementarereignis der Liebe ist der *unbestand* wie bei der Seefahrt. Aber Schiffbruch, *stein und strudel frischer brunst*, die Verlockungen der Sirene sollen den Schiffer an die rechte Fahrt denken lassen. Das Lieben wird zur Kunst erhöht. Zur Feier der Venus tritt auch hier die *Ars Amatoria*. Sie gipfelt in der mythologischen Geschichte des Kusses, den Venus mit einem Dankkuß an Jupiter stiftete. Das schließt sich an die berühmte Kußszene im *Pastor fido* und an Marinos gefeierte Kuß-Canzonen an.

Die Metamorphosen sind hier nicht um ihrer selbst willen da, wie in Marinos *Idilli favolosi*, sondern als Beispiele für die Gewalt der Liebe. Das ist dem Verfahren nach der moralischen Deutung nahe, wird aber zu einer frivolen Umdeutung: Daphne, obwohl verwandelt, wohnt in Lohensteins Unterwelt der Liebenden, wo sie ihre Sprödigkeit bereut; Diana wird Aktäon verwandelt haben, weil er wohl einen Mangel an ihr entdeckt hatte. Die Metamorphosen-Beispiele werden wie die Kulissen im Theater zu Versatzstücken, die zur großen „Schau" der

Liebe, zum Pandämonium Veneris gehören[36]. So werden dieselben Beispiele ja auch an verschiedenen Stellen und wiederholt genannt. Aber in dieser äußeren „technischen" Bedeutung erschöpfen sie sich nicht. Das kann man daran sehen, daß ganz bestimmte Metamorphosen ausgewählt werden. Degradationen erscheinen überhaupt nicht oder sie werden frivol, wie die Aktäons, umgedeutet. Es herrscht die Metamorphose vor, die als eine ästhetische Erhebung aufgefaßt werden kann: so die zahlreich herangezogenen Blumen- und Quell-Metamorphosen. Sie gipfeln in der Verwandlung von Pygmalions Marmorbild. Im allgemeinen sind diese Metamorphosen kein Erzählgegenstand wie die Verwandlung, die die Herrschaft der Venus in die Welt bringt: Aphrodites Meerschaumgeburt und ihr Triumphzug über das Meer (163–264), ihre Ankunft in Cypern und ihr Einzug in die *himmels-burg* (264–412), die Liebesvergiftung der Welt (412–560), die Stiftung des Kusses und die Veredelung der ganzen Natur (561–656), die sich in der Herrschaft der Schönheit und in der Stiftung der Musik, Poesie und Malerei durch die Liebe zeigt (656–1018). Die eigentliche Verwandlung aber ist die Einführung des Venus-Kultes selber, Liebe-geben und -nehmen: an eine schäferliche Liebesszene (1193–1282) schließt sich die Mars-Episode mit der Kriegsmetaphorik der Liebe an (1289–1371). Die folgende Preisung der Liebesverwandlung wandert durch alle Welträume und endet bei den Liebesabenteuern der Venus selbst (1502–1736). Auch der Schluß bringt noch eine, diesmal witzige Verwandlung: der rechte Kult für Venus ist das Liebesopfer; so widmet sich der Dichter dem Liebesdienst seiner Philomene, die seine Venus ist.

Die umfangreichste ovidische Erzählung, die innerhalb der Liebesabenteuer der Venus wiedergegeben wird, ist die galante Umdichtung der Adonis-Geschichte. Diese, wie die darin verwobene Umwandlung der weißen Rose in eine rote zeigt, ist von Marino inspiriert. Es fehlt auch hier die ovidische Atalanta-Erzählung. Statt ihrer ist die Liebesverwundung der Venus durch Cupido (*Met.* X, 525–27) und die Liebesszene selbst breit ausgeführt (1591–1736). Schließlich wird der tote Adonis in eine Rose verwandelt (Ovid: Anemone). Das hängt mit der Liebessymbolik der Rose zusammen:

> *Das stern-gewölbe selbst gestehet dieses frey /*
> *Daß zwar die sonne wohl des himmels rose sey /*
> *Du aber / rose selbst / das sonnen-rad der erden.*

Die Blumen- und Pflanzen-Metamorphosen spielen in dieser allegorischen Liebes-Schau überhaupt eine entscheidende Rolle. In der Blumenverwandlung wird die Erhebung der Liebe zum ästhetischen Phänomen (*benelkter mund*) anschaulich. Nichts anderes meint der Begriff der „imitatio" der Kunst (*kunst / als äffin der natur* 1007): die Erhebung der sensuellen Erfahrungen in eine metamorphosisch-

[36] Vgl. R. Alewyns geistreichen und erhellenden Aufsatz *Der Geist des Barocktheaters.* In: *Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich . . .*, Bern 1952.

symbolische Welt. Hier hat die Metamorphose-Anschauung der Zeit greifbare Züge: die Verwandlung der Unbeständigkeit in das Bestandhafte, Währende. Auch das ist eine ovidische Idee, wie früher schon gezeigt wurde. Wenn wir in Shakespeares Sonetten Anklänge an die große Pythagoras-Rede in den *Metamorphosen* finden, wird das ganz deutlich. Diese Metamorphose der Sinnenwelt als geistig-gesellschaftliche Aufgabe ist offenbar der spirituellen Metamorphose bei Calderon und Birken verwandt; die Vergeistlichung des Sensuellen und die Vergeistigung des Sensuellen entsprechen einander. Denn auch bei Lohenstein verwandelt sich die Brunst in Begeisterung, die Sinnlichkeit in die Faszination vom Schönen, die träge Welt in jenen erhöhten Reizzustand des Lebendigen, in dem Feier und Zeugen identisch werden. Venus wird so verherrlicht als *der quell der regungen die feuer in sich haben* (870). Wie es von der amathusischen Landschaft Cyperns heißt: *Hier war der gantzen welt Begriff und meister-werck*, so könnte man auch von diesem Lobgesang sagen, daß er gleichzeitig die Welt unter dem Sternbild der Venus begreift und erhöht. Das bleibt natürlich in einem weiteren Sinn bei Lohenstein ein Bildungsanliegen. Verglichen mit dem ungefähr gleichzeitigen Dithyrambus von Francesco Redi *Bacco in Toscana* (Florenz 1685), in dem Bacchus mit Gefolge die besten Weine der Toskana probiert, ist unsere Venus-Hymne ungleich abstrakter, naturferner. Aber verglichen mit den zahlreichen schlüpfrigen Versen der Benjamin Neukirch'schen Sammlung, in der auch dieses Gedicht erschien, wird Lohensteins Versuch einer Ästhetisierung der Liebe deutlicher. Lohensteins Erotik ist als Kunstform des hochbarocken Stils zu begreifen. Die Metamorphosen, die darin aus der Mythologie übernommen werden, weisen hin auf das Phänomen der ästhetischen Verwandlung der Sinnenwelt und sind selbst symbolische „concetti" dieser Verwandlung.

Die Entwicklung der Metamorphose-Anschauung.

Der Anschluß an Ovids Metamorphose-Dichtung, der im 17. Jahrhundert erreicht wurde, hat wichtige Folgen gehabt. Bis zu Wieland[37] und Goethe[38] ist Ovids Einfluß zu spüren. Die mythologische Symbolik als Stilelement hält sich nicht nur bei Klopstock, sondern bis in Schillers und Hölderlins Lyrik. Noch wichtiger für die Folgezeit ist die Übertragung des Metamorphose-Begriffs in die Naturwissenschaft geworden, die in dieser Zeit erfolgte. Daß der Metamorphose-Begriff seit William Harvey[39] in der Naturwissenschaft zur Bezeichnung des

[37] So erwähnt Wieland in dem erzählenden Gedicht *Sixt und Clärchen* nicht nur Ovids *Ars Amatoria*, sondern er nimmt eine Eisenachische Verwandlungssage als Fabel: Mönch und Nonne, die aus Liebe ihr Kloster verlassen, werden nicht aus Strafe verwandelt, sondern ihre Seelen werden auf immer vereinigt und ihre Leiber bleiben als *dieß ew'ge Denkmal ihrer Liebe* als Stein zurück.

[38] Die Bedeutung Ovids für Goethe hat jüngst W. Marg in dieser Zeitschrift (Bd. 46, S. 67–72) aufgezeigt.

[39] William Harvey: *Exercitationes de Generatione Animalium* . . ., Londini 1651 (vgl. die *Praefatio* und *Exerc.* 44).

Entwicklungsvorgangs, wie ihn die Insekten zeigen, verwendet wurde, hat schon Adolph Hansen[40] erkannt. Die von ihm gegebene Entwicklung der Metamorphose-Theorien will ich hier nicht wiederholen. Ich möchte hier vielmehr aufzeigen, was bisher nicht genügend deutlich war, daß dieser Begriff nicht zuerst ein naturwissenschaftlicher Begriff ist und daß er bis zuletzt seine symbolische Bedeutung gehabt hat.

Zwar hat Harvey den Metamorphose-Begriff für eine besondere naturwissenschaftliche These verwendet, aber er war schon vorher in naturwissenschaftlichen Schriften aufgetaucht. Nicht bei Fabritius ab Aquapendente[41], wie Hansen richtig sieht, wohl aber bei dem Bologneser Mediziner Ulisse Aldovrandi (1522 bis 1605), der 1602 ein mit Tafeln versehenes Werk *De animalibus insectis libri VII* herausgab[42]. Das Werk ist charakteristisch für die Renaissance-Gelehrsamkeit: es enthält nicht nur die *historia* (Lebensweise und Verwandlung) der einzelnen Insekten und praktische Anweisungen für ihre Nutzung oder Bekämpfung, sondern auch die Moralia, Symbola, Insignia und Emblemata, mit reichen Zitaten belegt. Unter den Moralia der Seidenraupe (bombyx) findet sich folgendes: *Resurrectionis mortuorum typum quendam certissimum triplicem harum Erucarum metamorphosim facit Divus Basilius* . . . Dort wird dann diese Stelle aus der 8. Homilie zum *Hexaemeron* des Basilius d. Gr. zitiert: *Was sagt ihr dazu, die ihr des Paulus Lehre über die Verwandlung bei der Auferstehung*[43] *nicht glaubt, wenn ihr doch viele Thiere in der Luft ihre Gestalt verändern seht? So erzählt man vom gehörnten indischen Wurm, er verwandle sich zuerst in eine Raupe, werde dann mit der Zeit eine Puppe, bleibt aber auch in dieser Gestalt nicht, sondern werde mit dünnen breiten Blättern beflügelt. Wenn nun ihr Frauen dasitzt und dessen Gespinst abhaspelt, die Kokons nämlich, die euch die Serer zur Anfertigung weicher Kleider senden, so denkt an die Verwandlung dieses Tierchens, verbindet damit lebhaft den Gedanken an die Auferstehung, und zweifelt nicht an der Verwandlung, die Paulus allen verkündet*[44]. Wenn Basilius die Verwandlung von der Puppe zum Schmetterling als Sinnbild der Unsterblichkeit verwendet, so übernimmt er spätantikes Gedankengut. O. Keller[45] hat dargetan, daß hinter der Bezeichnung des Schmetterlings als ψυχή („Seelchen") der griechische Totenkult und die Ahnung

[40] Adolph Hansen: *Goethes Metamorphose der Pflanzen. Geschichte einer botanischen Hypothese*, 2 Teile, Gießen 1907 (vgl. I, S. 173f.).

[41] Hieronymi Fabritii ab Aquapendente *Opera Physica-Anatomica*, Patavii 1621 (auf S. 46 spricht er von der *mutatio* der Insekten).

[42] Zusammen mit *De ornithologia* und *De reliquis animalibus ex-sanguibus* in den *Opera omnia*, Francoforti 1618.

[43] Migne: περὶ τῆς κατὰ τὴν ἀνάστασιν ἀλλοιώσεως. Vgl. *Patrologia Graeca*, Tom. XXIX. S. 184.

[44] Nach der Übersetzung von A. Stegmann in der *Bibliothek der Kirchenväter. Des hl. Kirchenlehrers Basilius d. Gr. ausgewählte Schriften*, München 1925, Bd. II, S. 137.

[45] Otto Keller: *Die antike Tierwelt*, 2 Bde, Leipzig 1909 u. 1913, II, S. 435–446.

vom Fortleben der Seele stand[46]. Nun ist aber in des Basilius Text nicht das Wort μεταμόρφωσις verwendet, sondern der aristotelische Begriff μεταβολή[47]. Für die Aufnahme des Begriffs μεταμόρφωσις kommen etwa folgende Anregungen in Frage: Paulus verwendet zweimal μεταμορφοῦσθαι im Sinne der Umbildung zu einem neuen Menschen (darauf spielt Basilius in obiger Stelle an). Clemens von Alexandrien braucht bereits μεταμόρφωσις für die Verwandlung des βομβύλιος (Pseudo-Seidenwurms)[48]. Dann erwähnt auch Ovid als wirkliche Metamorphosen die der Raupen in Schmetterlinge (*Met.* XV, 372–74):

Quaeque solent canis frondes intexere filis
Agrestes tineae (res observata colonis),
Ferali mutant cum papilione figuram.

Das Aufkommen des Metamorphose-Begriffs hängt also sowohl mit der Ovid-Renaissance im 16. Jahrhundert als mit der Wiederaufnahme des christlichen Metamorphose-Begriffs, wie er von Paulus und den Kirchenlehrern überliefert war, zusammen. In dem christlichen Metamorphose-Begriff[49] fand sich die Tendenz der Zeit, Geistiges im natürlichen Sinnbild zu sehen, wieder. Die Prägung des Begriffs gehört also jener Zeit an, die den „Mondo simbolico" schuf, und ist selbst ein symbolischer Begriff, ein „concetto". In den symbolischen Werken der Zeit findet sich denn auch der ausschlüpfende Schmetterling als Symbol und als Emblem[50].

Übrigens fand ich bei Albertus Magnus[51] die Basilius-Stelle nicht zitiert, wie er ja überhaupt kaum auf die Symbolik eingeht. Wohl aber stellt Konrad von

[46] Auch Goethe, *Torquato Tasso* V, 2 erwähnt dies Unsterblichkeitssymbol: *Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen, / Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt: / Das köstliche Geweb entwickelt er / Aus seinem Innersten und läßt nicht ab, / Bis er in seinem Sarg sich eingeschlossen. / O geb ein guter Gott uns auch dereinst / Das Schicksal des beneidenswerten Wurms, / Im neuen Sonnental die Flügel rasch / Und freudig zu entfalten!*
Vgl. damit das Madrigal 65 *Bombice d'amore* von G. B. Marino oder Francesco Redi *Esperienze intorno alla Generazione degli Insetti* (Firenze 1668), S. 110: *Finalmente da' bozzoli, e dalle crisalidi ignude* [Puppen] *nascono, o per dir meglio scappano fuora le farfalle, come da un sepolchro . . . Né vi prenda meraviglia di questi strani nascimenti, e trasformazioni, mentre noi medesimi, per cosi dire, non siamo altro che bruchi, e vermi; onde pur di noi cantando il nostro divino Poeta gentilmente ebbe a dire: 'Non v'accorgete voi, che noi siam vermi, / Nati a formar l'angelica farfalla'.* – Schließlich auch noch Vidas Bombyx-Gedicht (Rom 1516): *Nonne vides; cum carceribus exire reclusis / Instant ardentes, quanta nitantur opum vi? / Clausa obstat domus, et fili densissimus ordo, / Nec mora nec requies, vestigant omnia circum, / Explorantque aditus omnes, si qua potis extra / Rumpere, et optatae rursum se reddere luci.*

[47] Aristoteles, *Hist. an.* V, 17, 6 (vgl. auch Plinius, *Hist. nat.* XI, 22 und 23).

[48] *Paedag.* II, c. 10.

[49] So wurde auch wohl Ovid interpretiert, vor allem *Met.* XV, 456-7: *quoniam non corpora solum / verum etiam volucres animae sumus.*

[50] J. Camerarii *Symbolorum ac Emblematum Ethico-Politicorum Centuria Quatuor*, Moguntiae 1697, III, S. 190-91. – Amalie von Gallitzin ließ sich noch am Ende des 18. Jahrh. dieses Emblem von Hemsterhuis für ihren Siegelring entwerfen und darauf die Worte aus dem Amor und Psyche-Märchen setzen: *Sume Psyche immortalis esto.*

[51] Albertus Magnus: *De animalibus Libri XXVI* (Venetiis 1519), fol. 149 r: *et sic triplicem habent mutationem ex ovo sive in verme: et ex verme in naturam ovalem* [Puppe!]: *et ex ovali natura in volatile quiddam* (nach Aristoteles).

Megenberg eine ähnliche moralische Beziehung her, wenn er in dem Artikel *Von dem Seidenwürmel* über die Kokons spricht: *Alsô tuont die volkumen menschen, die sich zemâl eingezogen habent in die göttlichen lieb, die ahtent aller auzern lieb niht, diu in dieser werlt ist*[52]. Aber auch Eduard Wotton erwähnt in seinem Werk *De differentia animalium libri X* (Paris 1552) weder bei der allgemeinen Behandlung der Insekten (fol. 175–77) noch bei der Beschreibung des Bombyx (fol. 193) den Begriff der Metamorphose. Er spricht im Sinne der Aristoteles, Plinius, Ovid (zitiert!) u. a. von *mutatio* oder von der *varia formarum successio*. Es scheint also wirklich, daß der Begriff der μεταμόρφωσις oder lat. transformatio erst mit der Ovid-Renaissance und mit dem neuen symbolisch-allegorischen Denken aufgekommen ist. Jedenfalls wird der Begriff der Metamorphose das Stichwort, unter welchem die Insektenforschung im 17. Jahrhundert – die Entdeckung des Mikroskops war dafür wichtig – mächtig aufblüht. So taucht denn der Begriff gleich in der Vorrede zu Moufets *Insectorum sive Minimorum Animalium Theatrum* (London 1634, im Titel als eine Fortsetzung Wottons, Gesners und Pennius' angekündigt) auf[53]. Daß die Metamorphose bei Harvey 1651 zu einem Entwicklungsbegriff im Unterschied zur „epigenesis" wurde, ist schon erwähnt worden. Auch Joh. Jonstonus[54] hielt sich an Aldovrandi und Moufet. Jan Goedart[55], ein holländischer Maler und Entdecker des Mikroskops, wählte sich die Verwandlung der Raupen zum Gegenstand seiner Beobachtungen und begründete ausführlich, warum die Schmetterlingsverwandlung ein Symbolum der Auferstehung sei. Nach ihm hat Maria Sibylla Merian[56] ihre schönen Schmetterlingsbücher angelegt. Am Schluß ihres ersten Schmetterlingsbuches von 1679 wird der symbolische Begriff der Metamorphose an einem geistlichen *Raupenlied* sehr deutlich[57]. Schon vorher hatte aber Swammerdam[58] dargetan, daß die Metamorphose nichts anderes sei als ein langsames Wachsen, und er machte den

[52] Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur*, hg. von F. Pfeiffer, Stuttgart 1861, S. 297.

[53] *Sed [quod Christiani hominis meditationes omnes coronat, eumque sublimen rapit] perpende ut Bombyx sibi tumulum condit, textili opere intus compactiore impervium, in quo vermis in se contractus videtur emori, et prodigiosa Metamorphosi renascitur papilio, nobilius animal, quod remigio alarum coelum petit, quum sordidum reptile ante sepulturam, terrae affixum, et pabulo soli agglutinatum vixerit . . .*

[54] *Historiae naturalis de Insectis libri III, de Serpentibus et Draconibus libri II*, Francoforti ad Moenum 1653.

[55] Jan Goedart: *Historische Beschryving van den oorspronk, aard, eegenschappen en veranderingen der wormen, Rupsen en Maden*, Middelburg 1662; im selben Jahre eine lat. Übersetzung *Metamorphosis naturalis* von H. de Mey; franz. Übers. 1700 (Amsterdam).

[56] Mar. Sib. Gräffin, geb. Merianin: *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung*, I. Nürnberg 1679, II. Frankfurt 1683, III. Amsterdam 1717. – *Metamorphoses Insectorum Surinamensium*, Amstelodami 1705–29.

[57] Auch Luise Hensel schrieb noch ein *geistliches Raupenlied*. Die Vorstellung, daß der Leib nur Hülle der Seele sei, hängt also auch mit der Metamorphose-Vorstellung zusammen. Der Pietismus hat diese Ansicht vor allem aufgenommen und von dorther ist die Sprache vieler Dichter am Ende des 18. Jahrhs. mit solchen Vorstellungen durchsetzt. Sie übertragen dann diese Auffassung auf den Staat und die menschlichen Einrichtungen. Es ist offenkundig, daß hierin auch die Neigung der Zeit zum Platonismus wirksam ist.

[58] *Algemeene Verhandelingen van de Bloedelose Dierkens*, Leyden 1669, franz. Utrecht 1682, lat. Leyden 1685 und Utrecht 1693.

Versuch, aus der Metamorphose Gliederungsmomente für eine Klassifizierung der Insekten zu gewinnen. Trotz dieser streng experimentellen Versuche kehrte Swammerdam noch wieder zur symbolischen Interpretation der Natur (*zum Beweis der Allmacht und Weisheit des Schöpfers*) zurück: *Bybel der Nature, af historie der Insecten* (Leyden 1738, 2 Bde)[59]. Das Vorgehen Swammerdams wurde grundlegend für die Insekten-Forschung: man behielt den Begriff der Metamorphose bei, aber man revidierte seine Bedeutung; d. h. der Metamorphose-Begriff wurde für das Phänomen des Wachsens verwendet. Zu ähnlichen Ergebnissen wie Swammerdam waren gleichzeitig Malpighi und der schon erwähnte Arzt und Dichter Francesco Redi[60] gekommen.

Das 18. Jahrhundert hat dann recht eigentlich mit dem Begriff der Historia naturalis, der Naturgeschichte, ernst gemacht und die Erfolge der Wissenschaft von Réaumur zu Linné und Buffon sind oft dargestellt worden. Daß auch sie nicht den Begriff der Metamorphose aufgegeben haben, weiß man (vgl. etwa Linné), wenn er auch nicht mehr im Vordergrund ihres Interesses steht. Es ist aber nicht genug bekannt, daß auch die symbolisierende theologische Richtung gerade im 18. Jahrhundert stark vertreten ist[61]. Es war die Absicht dieser Schriften, die Übereinstimmung der neuen Entdeckungen mit den Offenbarungen der Bibel zu zeigen oder, wie bei Bonnet, die Wahrheit des christlichen Glaubens philosophisch aus der Vernunft zu begründen. Die Summe all dieser Ergebnisse wurde bei uns von Herder, besonders in seinen *Ideen*, aber auch andernorts gegeben. Herder selbst zitiert mehrere der hier angeführten Schriften, und seine Idee einer kontinuierlichen Stufenfolge oder von der ältesten Urkunde war schon bei seinen Gewährsmännern ausgebildet.

In diesem geschichtlichen Zusammenhang steht auch Goethes Metamorphose-Anschauung. Die biologische Bedeutung und der sinnbildhaft hinausweisende Charakter gehören darin noch eng zusammen. Goethe schließt sich nicht an Réaumur oder Linné an, sondern versucht wie Harvey, Swammerdam u. a.

[59] In deutscher Übersetzung als *Bibel der Natur*, Leipzig 1752.

[60] Marcelli Malpighi: *Dissertatio epistolica de Bombyce . . .*, Londini 1669. – Über F. Redi vgl. S. 143, Anm. 46.

[61] William Derhams *Physico-Theology or a demonstration of the being and attributes of God, from his work of creation* hatte von 1713 bis 1798 mehr als 14 Auflagen, eine franz. Übers. von 1726 bis 1769 vier Auflagen und eine dt. Übers. 2 Auflagen (1736 und 1764). Nach diesem Muster schrieb der Nordhäuser Pastor Christian Lesser eine *Insecto-Theologia oder: Vernunft- und Schriftmäßiger Versuch, wie ein Mensch durch aufmerksame Betrachtung der sonst wenig geachteten Insecten zu lebendiger Erkenntnis und Bewunderung der Allmacht etc. des großen Gottes gelangen könne* (Frankfurt u. Leipzig 1738, 2. Aufl. 1740), die eine franz., ital. und engl. Übersetzung fand. Ein ähnlich theologisierendes Werk von N. A. Pluche erschien auch deutsch als *Schau-Platz der Natur*, Teil I–VIII, Wien und Nürnberg 1746–1753. – Insbesondere ist der Genfer Charles Bonnet (1720–73), der noch die Idee der Präformation vertrat, von großem Einfluß gewesen: *Considérations sur les corps organisés . . .*, 2 vol., Amsterdam 1762 u. ö. (deutsch von J. A. E. Goeze, Lemgo 1775); *Contemplation de la nature*, 2 vol., Amsterdam 1764 (deutsch *Betrachtung über die Natur*, Leipzig 1766, 72, 74, 83 von J. D. Titius); *Palingénésie Philosophique ou Idées sur l'état futur des êtres vivants* 1769 (deutsch von J. C. Lavater: *Herrn Carl Bonnets philosophische Untersuchung der Beweise für das Christentum. Samt desselben Ideen von der künftigen Glückseligkeit des Menschen*, Zürich 1769).

(Goedarts und Swammerdams Bücher hatte er in seiner Bibliothek) mit Hilfe des Metamorphose-Begriffs die Naturwissenschaft aus den starren rationalistischen Fesseln zu befreien und zu einem neuen symbolischen Ganzen zusammenzufassen. Metamorphose bedeutete für ihn Wachstum schlechthin, aber ein Wachstum, das noch immer Transformation, Steigerung, Ascension ist. So kann er sagen: *Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur*; so kann er die Metamorphose *eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben* . . . nennen; *Metaphysik und Naturgeschichte* griffen darin übereinander[62]. Damit aber gehört Goethes Übernahme und Fortbildung der Metamorphose-Anschauung in den großen, immer noch zu wenig erforschten Bereich des Weiterlebens barocker Traditionen. Daß es sich um dies Phänomen handelt und nicht nur um ein zufällig wiederauflebendes Moment, wird daraus deutlich, daß wir auch im Umkreis Goethes und unabhängig von ihm die Metamorphose-Vorstellung finden: bei Herder, Hölderlin, Novalis, Schelling und Josef Görres (*Christliche Mystik*). Freilich geht es jetzt literarisch nicht mehr um gegenständlich beschriebene Metamorphosen (sie können zwar an den Kernpunkten der Dichtungen wiedererscheinen); sondern das Gesetz der Metamorphose als Steigerung, wie es die Symbolik des 17. Jahrhunderts vorbereitet hatte, als Vervollkommnung, wie es schon in den hellenistischen Mysterienreligionen erkannt war und im Platonischen Eros damals erneut gegenwärtig wurde, als *Bildung und Umbildung organischer Naturen*, wie Goethe sagte, wird zum Gestaltprinzip der Dichtung und zum Inbild ihrer Gestalten. Das sieht so aus, als ob von den Grundformen der Metamorphose nur noch ihre erhebende und steigernde Form Geltung hätte, nicht mehr ihre degradierende Form der Bestrafung. Aber indem diese neue Metamorphose-Anschauung die Beobachtung und die Erfahrung als Korrektiv einführt, am deutlichsten bei Goethe selbst, verschließt sie sich nicht der Einsicht, daß es auch ein Versagen vor dem inneren Gesetz gibt, also eine Art Deformation als das Anormale der Natur. Es ist nicht schwer einzusehen, daß das Wiederauftreten der Metamorphose in der Moderne bei Rilke und Kafka noch mit der in der Goethezeit ausgebildeten Metamorphose-Anschauung zusammenhängt. Aber das läßt uns in eine neue entelechische Metamorphosen-Welt hineinschauen, die ihre eigenen Züge hat und die sich durch Beobachtung und Erfahrung eigene Grenzen setzt. Das muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

[62] *WW* II, Bd. 6, S. 446, 352, 348.
G. Müller hat in mehreren Studien, ausgehend von der *Metamorphose der Pflanzen*, die Goethesche Anschauung vom Lebendigen für die Literaturwissenschaft nutzbar gemacht. Grundlegend dafür ist seine Schrift: *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle 1944.

Schwäbische Vorromantik.

Zum Ursprung des Tübinger romantischen Kreises.

Von

Hugo Moser (Tübingen–Stuttgart).

1.

Im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts stehen eine weltbürgerliche, eine vaterländische und eine provinzielle Einstellung nebeneinander und mischen sich zugleich häufig und vielfältig. Christian Garve mag als Vertreter des politischen Weltbürgertums genannt sein, in dessen Preis seine *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem Gesellschaftsleben* letztlich gipfelten. Die vaterländische Richtung, wie sie uns etwa in Johann Jacob Bülau, Joseph Sonnenfels und Karl Friedrich von Moser entgegentritt, stand stark unter dem Einfluß der schweizerischen patriotischen Bewegung eines Isaak Iselin und eines J. G. Zimmermann. Die Liebe zum eigenen kleineren Vaterland, zum Einzelstaat, wurde nicht nur in der Schweiz verkündigt; in Preußen vertraten sie Gleim, Ramler und der Württemberger Abbt neben dem eben genannten Garve, in Bayern Buchner, Zaupser, Törring und der Geschichtschreiber Westenrieder, in Württemberg eine ganze Gruppe von Dichtern und Gelehrten, in Österreich (bezeichnenderweise später, nach dem Verzicht auf die Reichsführung zu Beginn des 19. Jahrhunderts) der Historiker Hormayr und sein Kreis.

Aber diese verschiedenen Strömungen zeigten sich ja nicht nur im politischen, sondern namentlich auch im geistigen Bereich. So gegensätzliche Erscheinungen wie Gottsched, Lessing, Wieland, Herder verkörpern für uns weltbürgerliche und vaterländische Bestrebungen zugleich. Klopstock und (im Gefolge Herders) die Dichter des Sturms und Drangs wandten sich dem kulturellen Erbe des eigenen Volkes zu und versuchten, es in ihren Werken neu zu beleben. Auch die Hinneigung zum Provinziellen ist zugleich eine kulturelle Erscheinung. Sie bedeutete besonders bei den Süddeutschen die Pflege der Landesgeschichte und der provinziellen literarischen und volkstümlichen Überlieferung. Dies gilt nicht nur für Bayern und Württemberg, sondern vor allem auch für die Schweiz, wo man sich für mittelhochdeutsche Lyrik und Epik als alte Schweizer Dichtung begeisterte und ihre Sammlung und Herausgabe als eine nationale Angelegenheit betrieb. Die pfälzischen Idyllen des Malers Müller sind gleichfalls zu nennen, aber auch die niederdeutschen Mundartdichtungen und die überall in Deutschland entstehenden Mundartwörterbücher gehören hierher[1].

[1] Vgl. Verf., Uhlands Schwäbische Sagenkunde und die germanistisch-volkskundliche Forschung der Romantik (Schwäbische Beiträge zur Philologie und Volkskunde 1). 1950. S. 49ff.

Im württembergischen Schrifttum kam besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben einem kosmopolitischen und einem vaterländisch-deutschen auch ein provinzielles Bewußtsein als politische wie als geistige Erscheinung deutlich zum Ausdruck. Ludwig Wekhrlin, Affsprung, Wieland, der junge Schiller seien als Verkünder des Weltbürgertums genannt[2], K. F. v. Moser und Schubart als Vertreter deutscher Gesinnung. Entsprechend der ausgeprägten Eigenart Württembergs in politischer, geistiger und erzieherischer Richtung traten aber besonders stark der Landespatriotismus und der kulturelle Provinzialismus in Erscheinung[3]. Die kosmopolitische und die provinzielle Einstellung vertrugen sich im Württemberg der damaligen Zeit durchaus und fanden sich oft in ein und derselben Persönlichkeit in fruchtbarer Synthese vereinigt. Das schwäbische Weltbürgertum blieb an den heimatlichen Boden gebunden und wurde vor allzu luftigen Kombinationen bewahrt, das württembergische Sonderbewußtsein aus seiner Enge in größere Räume hinausgeführt. Es gibt kaum einen unter den württembergischen Köpfen der Zeit, der die landespatriotische Einstellung nicht – zumindest in seiner Jugend – vertreten und Lob- und Verteidigungsreden auf württembergische Art und Kunst gehalten hätte. Schubart und der junge Schiller beteiligten sich daran genau so wie Balthasar Haug, Conz, Seybold und die verschiedenen heimischen Zeitschriften[4]. Demgegenüber bleiben Stimmen, die sich wie Johann Ludwig Huber und Eberhard von Gemmingen zu der geistigen Situation Schwabens kritisch äußerten, durchaus in der Minderheit.

Bezeichnend für die vorherrschende Einstellung sind etwa schon die 1751 veröffentlichten *Schwäbischen Gedichte* Duttenhofers oder die 1762 erschienene Jugendschrift Balthasar Haugs über den *Zustand der schönen Wissenschaften in Schwaben*. Besonders wirksam waren die vielfältigen Artikel Schubarts in seiner Chronik. Dort heißt es einmal: *Wir Schwaben sollten unsere Ehre nicht verteidigen; Manntaten zeugen vor uns, daß wir Deutsche sind; daß deutsches Mark unsere Knochen stähle, und deutsches Blut unsere Adern schwelle. – Aber haben wir auch den Geist und die Seele der Provinzen, die auf uns, wie Athen und Böotien, mit Hohn niederblicken? Dem Vater Thuisko sei Dank! Wir habens'! Verblüht ist zwar die*

[2] Vgl. Adolf Wohlwill, Weltbürgertum und Vaterlandsliebe der Schwaben, insbesondere von 1789 bis 1815, 1875. Die aufschlußreiche Schrift beschränkt sich fast ganz auf das politische Gebiet. Wohlwill berücksichtigt auch die vorderösterreichischen, die reichsritterschaftlichen und die geistlichen Gebiete Schwabens nicht; Schwaben ist für ihn gleich Württemberg und die von württembergischem Gebiet eingeschlossenen und die anliegenden protestantischen Reichsstädte. Vgl. Emil Seidel, Politik und Literatur in Württemberg von der Mitte des 18. Jahrh. bis Schillers Jugenddramen, 1910.

[3] Vgl. Adolf Rapp, Die Ausbildung der württembergischen Eigenart. In: Archiv für Kulturgeschichte, XI. Bd., 1913, S. 196ff.

[4] Zweifellos war F. J. Schneider in seinem Werk „Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus" (1924, S. 444ff.) dieser Erscheinung (wie der Schwäbischen Romantik) keineswegs gerecht geworden, wenn er zu ihrer Kennzeichnung sagte, sie habe jene „unerquickliche Atmosphäre 'provinziellen Kunstdünkels'" geschaffen, „die im folgenden Jahrhundert auch den Ruhmestempel der Uhland, Kerner, Mayer, Pfizer und Schwab erfüllte . . ." In der neuen, zweibändigen Bearbeitung 1948–1952 fehlt diese Stelle. Vgl. zu folgendem auch F. J. Schneider, Die deutsche Dichtung der Geniezeit, 1952, S. 145ff.

unsterbliche Periode der Minnesinger, aber sie lebt auf durch unsere Söhne – durch unseren Wieland, den Plato, Ariost, Cervantes, Pope, Metastasio und Sterne unserer Provinz; lebt auf durch unseren Gemmingen und Huber. Wer singt Liederchen wie Miller, die in den Almanachen der Musen oft wie Brillianten im Strohkranze spielen? . . . (1774). Und 1776 lesen wir: *Dummer Schwabe, ist ein Sprichwort, das in Sachsen jeder Straßenjunge weiß . . . Haben nicht die Schwaben in den Zeiten der Minnesänger . . . herrliche Dichter gestellt? . . . Haben sie nicht Deutschland weise Herrscher gegeben? . . .*[4a] Den gleichen Geist atmet Stäudlins Vorwort zu seinem *Schwäbischen Musenalmanach* 1782: *Was wollen diese unheiligen Saule unter uns heiligen Propheten, wird der Deutsche am Rhein und an der Elbe sagen, die Nase rümpfen und meinen Almanach in eine Ecke werfen! – Holen Sie ihn doch wieder, lieber Landsmann! Sehen Sie ihn mit unbefangenem Auge durch und sagen Sie mir, ob wir armen Schwaben dann unter einem so sehr böotischen Himmel wohnen, daß die herrliche Pflanze des Genies nicht gedeihen kann.*

Eine schwäbische Ehrenrettung gegenüber dem von mittel- und norddeutscher Seite erhobenen Vorwurf kultureller Rückständigkeit und die Herausstellung ebenbürtiger eigener Leistungen ist also der Zweck dieser und anderer Schriften der Zeit. Das Schwabenlied von Conz[5] trug den Stolz auf die württembergische Sonderart nicht weniger deutlich zur Schau als das *Vaterländische Historienbüchlein* Seybolds, der seinem Roman *Hartmann* 1778 die Worte voranstellte: *Den edleren Jünglingen Württembergs, die den Beruf fühlen, ihrem Vaterlande nützlich zu werden und seinen Ruhm zu erhöhen, sei diese Schrift gewidmet!* Der württembergische Magister Aldinger in Schwenningen verstieg sich in seinen *Phantasien eines Württembergers* 1780 zu den Sätzen: *Ist nicht mein Vaterland eine der schönsten Perlen in Deutschlands Krone? Fließt nicht Milch in demselben und Honig? . . . Hat ers* [der Württemberger] *nicht Ursache zu lieben, da sein Land das kostbare Kleinod der Freiheit reiner erhalten als manche Provinz des Reichs? . . .* Er wies auch darauf hin, daß Württemberg ein Parlament, die Landstände, in einigen 60 Landstädten höhere Schulen und zudem die trefflichen Klosterschulen besitze[6]. Und Schiller schrieb in der *Anthologie auf das Jahr 1782*, für die er, indem er die verbreitete Meinung über die württembergischen Verhältnisse persiflierte, das sibirische Tobolsko als Erscheinungsort angab, in dem Gedicht *Graf Eberhard von Wirtemberg*, die selbstbewußten Verse:

Auch manchen Mann, auch manchen Held,
Im Frieden gut und stark im Feld
Gebar das Schwabenland!

[4a] Vgl. Deutsche Chronik, 1774, 3. Stück; 1776, 13. Stück. Eine scharfe Ablehnung ähnlichen Inhalts fand Nicolais Darstellung der schwäbischen Verhältnisse in den „Tübingischen gelehrten Anzeigen" (82./83. Stück); vgl. K. Gaiser, Chr. F. D. Schubart, 1929, S. 357.

[5] Vgl. Schwäb. Musenalmanach 1782, S. 21ff.

[6] Vgl. Deutsches Museum 1780, 1. Bd., S. 18ff.

Schon 1774 hatte Schubart in seiner Chronik nachdrücklich auf große Schwaben wie Fulda, Wieland und den Mechaniker-Pfarrer Hahn hingewiesen; 1786 brachte der Karlsschüler Armbruster in seinem zu Kempten erscheinenden *Schwäbischen Museum* einen ebenso gestimmten Aufsatz *Etwas zur Ehre Schwabens* mit einer Liste großer Schwaben, und 1802 veröffentlichte dann Johann Jacob Gradmann ein Nachschlagewerk *Das gelehrte Schwaben* mit einem durchaus im Tone von Stäudlins Vorwort gehaltenen *Vorbericht*. Man war stolz auf die berühmten Landsleute der Vergangenheit und der Gegenwart. Man rühmte sich der zeitgenössischen Dichter und Germanisten ebenso wie der Historiker Schlözer und Spittler, welche zusammen mit Möser und dem Schweizer Johann von Müller die deutsche Landesgeschichtschreibung begründeten. Noch in Uhlands Dichtung wirkt die württembergische landespatriotische Poesie des 18. Jahrhunderts deutlich nach, vor allem in seinen politischen Gedichten zum Kampf ums „gute alte Recht", bei dem er ja die traditionelle Haltung der Altwürttemberger einnahm (vgl. besonders das Gedicht *Württemberg*).

Wenn das württembergische Selbstbewußtsein auch als schwäbisches auftrat, so sind die Gründe dafür schon mehrfach erörtert worden[7]. Nicht nur, daß man damals in Deutschland überhaupt gern auf die Stammesnamen zurückgriff, die an alte Herrlichkeit erinnerten und teilweise in den Benennungen der Kreise Maximilians erhalten waren; in Württemberg, dessen Herzöge die „Obersten" des Schwäbischen Kreises waren und die Reichssturmfahne zu Lehen trugen, schien die Größe des alten schwäbischen Herzogtums weiterzuleben, das einmal die Führung des Reichs innegehabt hatte. Auch in den übrigen schwäbischen Gebieten war man sich des geschichtlichen Glanzes Schwabens durchaus bewußt. Doch ist die politische Auswirkung dieses Bewußtseins einer großen gemeinschaftlichen Vergangenheit gering. Die Verfassung des Schwäbischen Kreises stellte eine sehr lose Zusammenfassung der vielen territorialen Teile und Splitter dar. Nur gelegentlich begegnet man bei dem Ulmer Affsprung dem Gedanken, wie gut es wäre, wenn in Schwaben nur ein einziger Fürst regierte, und um 1800 machte man unter dem Einfluß der Französischen Revolution für den Gedanken eines alemannischen (oder eines größeren südwestdeutschen) Freistaates Propaganda[8]. Im Munde der Württemberger dieser Zeit war der Name Schwaben oft nichts anderes als die Suevia des jungen Hölderlin: ein panegyrischer Beiname für das eigene Territorium[9], der höchstens noch die von württembergischem Gebiet eingeschlossenen oder daran angrenzenden evangelischen Reichsstädte umfaßte.

Das württembergische Sonderbewußtsein des 18. Jahrhunderts verband sich aber nicht nur mit einer weltbürgerlichen Einstellung, sondern auch mit einer

[7] Vgl. vor allem die erwähnte Veröffentlichung A. Rapps (Anm. 3).

[8] Vgl. Adolf Wohlwill a. a. O. (Anm. 2), S. 10, 47.

[9] Vgl. auch D. F. Gräters Gedicht *Suevias Barden* (1802) mit dem Untertitel: *Ein Gedicht an dem glorreichen Feste der Kurwürde Wirtembergs*. Darin heißt es: *Ja, teures Vaterland! beglücktes Swevia!*

vaterländisch-deutschen Haltung. Das Schwaben der Staufer, von dessen Herrlichkeit der württembergische Landespatriotismus einen guten Teil seiner Nahrung bezog, war ja der Mittelpunkt eines großen Reiches gewesen. Das Reichsbewußtsein und die Verantwortung dem Reiche gegenüber waren in Schwaben außerordentlich lebendig geblieben. Der Staatsmann und politische Schriftsteller Fr. K. v. Moser steht in Württemberg und in Schwaben mit seiner reichspatriotischen Haltung keineswegs allein. Aber die Zeit, da die Kaiser aus dem schwäbischen Hause das Reich geführt hatten, war nicht nur politisch, sondern auch kulturell glanzvoll gewesen. In Württemberg öffnete man sich darum besonders leicht einer Strömung, die sich auf die Erforschung und Wiederbelebung des deutschen und germanischen Altertums, der Volksdichtung und der volkstümlichen Überlieferung richtete. Von den drei Kulturkreisen, die damals für das deutsche Geistesleben bedeutungsvoll waren, dem antiken, dem germanischen und dem französischen, wandte sich in Schwaben zwar Wieland auch dem letzteren zu, aber die meisten Vertreter des geistigen Württemberg teilten ihre Interessen zwischen der Antike und der germanisch-altdeutschen Überlieferung. Zu dieser fanden die Schwaben Zugang nicht nur unter dem Einfluß Klopstocks und Herders, sondern vor allem unter dem der Schweiz, namentlich Bodmers, und des Elsasses.

Das Verhältnis Schwabens zu diesen beiden alemannischen Gebieten war als Folge verschiedener politischer Entwicklung und mancher Streitigkeiten zeitweilig, besonders im ausgehenden Mittelalter, recht schlecht gewesen, doch war die Verbindung, zumal die geistige, nie abgerissen. Im 18. Jahrhundert waren die Beziehungen Schwabens, insbesondere Württembergs, zu der Schweiz, vor allem zu Haller und Bodmer, ausgesprochen eng. Bei der Auseinandersetzung zwischen den Schweizern und den Sachsen finden wir die Schwaben durchaus im Lager der ersteren[9a]. Der Tübinger Magister reist nicht mehr auf eine sächsische Hochschule, sondern nach Zürich zu Bodmer oder nach Bern zu Haller[10]. Des jungen Wieland enges Verhältnis zu Bodmer ist damals in Schwaben durchaus kein Einzelfall: mit dem Züricher standen im Briefwechsel der unglückliche Tübinger Johann Ludwig Huber und sein Freund Eberhard von Gemmingen (der auch mit Haller eng befreundet war) sowie die Tübinger Stiftler Johann Jakob Guoth und G. D. Hartmann[11]; und G. F. Stäudlin, der später Bodmers Nachlaß in dessen Auftrag herausgab, sprach Bodmer den Dank Württembergs aus[12]. Auch zum Elsaß gingen zahlreiche Fäden. Der von dem sächsischen Juristen Schilter mit seinem elsässischen Schüler Scherz in Straßburg herausgegebene *Thesaurus Antiquitatum Germanicarum* wurde in Ulm gedruckt. Uhlands Universitätslehrer Seybold unterrich-

[9a] Damit hängt es auch zusammen, daß sich die Abwehr der Schwaben gegen die Verkennung durch die Norddeutschen in erster Linie gegen die Sachsen richtete; vgl. z. B. die oben angeführte Äußerung Schubarts, die dafür bezeichnend ist.

[10] Vgl. Wilh. Lang, Von und aus Schwaben, 7. Heft, 1890. Gottlieb David Hartmann, S. 27.

[11] Vgl. G. F. Stäudlin, Briefe berühmter und edler Deutscher an Bodmer, 1794, S. 243ff.

[12] *An Bodmer.* In: Dt. Museum 1781, 2. Bd., S. 520ff.

tete mehr als ein Jahrzehnt im Elsaß. Oberlin schrieb am Ende des Jahrhunderts in Gräters Zeitschrift *Bragur*, von der gleich die Rede sein muß. Die Ideen der Französischen Revolution nahmen den Weg über das Elsaß zu Württembergern wie Georg Kerner und G. Stäudlin. Dazu kam die ständige Verbindung mit dem württembergischen Mömpelgard.

2.

Aus dieser besonderen geistigen Situation ist die eigenartige Erscheinung zu verstehen, die wir „Schwäbische Vorromantik" nennen wollen. Sie ist aus drei Wurzeln erwachsen: aus dem eben geschilderten württembergischen Sonderbewußtsein, mit dem ein starkes Reichsbewußtsein in engem Bund stand, aus der altdeutschen Erneuerungsbewegung, die namentlich von Klopstock und Herder ausging, vor allem aber aus alemannischem Erbe, das, älter und bedeutsamer auf dem Gebiet der Forschung, auch in seiner jüngeren dichterischen Ausprägung bemerkenswert ist. Nicht erst durch Konrad Burdachs Forschungen zum Minnesang (wie Nadler einmal meinte[13]) ist der wichtige oberdeutsch-alemannische Anteil an der altdeutschen Restauration herausgestellt worden[14], schon W. Scherer hatte sowohl in seiner Literaturgeschichte wie 1864 in seinem Aufsatz über Jacob Grimm dargelegt, wie stark die werdende Germanistik im 16. 17. und besonders im 18. Jahrhundert von Südwestdeutschland und namentlich vom alemannisch-schwäbischen Raum getragen wurde[15]. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts betrieb in St. Gallen Joachim Watt (Vadianus) seine altdeutschen etymologischen Studien, in der zweiten veranlaßte ein Augsburger Arzt den ersten Druck von Otfrieds *Evangelienharmonie* (1751). Zu Anfang des 17. Jahrhunderts veröffentlichten die im alemannischen Gebiet beheimateten Juristen Goldast, ein Thurgauer, Bartolomäus Schobinger, ein St.Gallener, und Freher, ein Augsburger, aus historischen, rechtsgeschichtlichen und kirchenpolitischen Gründen Teile altdeutscher, besonders auch mittelhochdeutscher lyrischer Denkmäler.

Im 18. Jahrhundert fiel Alemannien die unbestrittene Führung auf dem Gebiet germanistischer Studien zu: in Straßburg schuf Johann Schilter aus antiquarischen Interessen mit Johann Georg Scherz seine große Sammlung, in der er Althochdeutsches, Mittelhochdeutsches und Angelsächsisches, Geistliches und Weltliches, Poesie und Prosa, Lyrisches und Episches, kurz alles Greifbare in bunter Mischung zusammentrug. Zu ihnen gesellte sich als dritter Johann Daniel Schöpflin. Er stand in Verbindung mit den Zürichern, Bodmer und Breitinger. Bodmer kämpfte wie Gottsched um die Ebenbürtigkeit der deutschen Literatur mit derjenigen der Nachbarländer[16]. Ihm besorgte Schöpflin die Pariser Minnesänger-

[13] Görres und Heidelberg. In: Preuß. Jahrbücher, 198. Bd., 1924, S. 284.

[14] Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache. In: Sitzungsberichte der Preuß. Akad. d. Wiss., 17. 10. 1918, S. 845 ff.

[15] Preuß. Jahrbücher, 14. Bd., S. 644 ff.; [2]1895.

[16] Vgl. Burdach a. a. O. (Anm. 14), S. 849.

handschrift, und so konnte Bodmer zum Begründer der Minnesangforschung werden. Er veröffentlichte auch den zweiten Teil des *Nibelungenlieds*. Minnelieder wie *Nibelungen*-Epos galten den Alemannen als schwäbische Dichtungen, und ihre Pflege wurde namentlich von den Schweizern als eine patriotische Angelegenheit betrieben. Der Name Schwaben erfuhr so, wenigstens im historischen Sinn, für mehrere Jahrzehnte in der Schweiz und im Elsaß, wo man sich lange davon abgewandt hatte, eine Ehrenrettung. Von Bodmer strömte dann die Welle wieder zurück ins Elsaß: unter seiner Einwirkung stand Jeremias Jakob Oberlin, der das mittelhochdeutsche Wörterbuch von Scherz abschloß und Beiträge zur elsässischen Mundartkunde und Literaturgeschichte verfaßte. In Straßburg begegneten Oberlin und die Elsässer Germanisten dem jungen Goethe und Herder. Auf Herder, den Ostdeutschen, ging die Führung der altdeutschen Erneuerung nun über. Sein Feuergeist führte die germanistisch-volkskundliche Forschung aus der antiquarischen Enge heraus und stellte sie hinein in den lebendigen Zusammenhang des „Volkes", das er adelte in dem seit ihm so bezeichnenden doppelten Sinn des *populus*, der *natio*, und des *vulgus*, der Grundschicht. Er wurde auch zum Hauptmittler zur Romantik.

Doch blieb im alemannischen Bereich die Beschäftigung mit altdeutscher Sprache, Literatur und Volksdichtung auch weiterhin durchaus lebendig. Sie stand jetzt zumeist unter dem Einfluß Herders, aber auch Klopstocks. Der Schweizer Bodmerschüler Myller gab 1784/85 das *Nibelungenlied* und die bekannte Sammlung mittelhochdeutscher Gedichte heraus, während sein Landsmann Johannes Müller einer neuen Wertschätzung des *Nibelungen*-Epos Bahn brach.

Vor allem aber trat als drittes alemannisches Gebiet Schwaben, insbesondere Württemberg, hervor. Es stand, wie wir sahen, in enger Verbindung mit Bodmer. Der Altmeister ist hier der Pfarrer Friedrich Karl Fulda, ein gebürtiger Wimpfener, aber nach seinen Lebensbeziehungen ein Württemberger. Er war jünger als Bodmer und Gottsched, aber doch ihrer Generation zugehörig, ein Verehrer des ersteren[17]. Er machte sich einen Namen durch seine gotischen Studien und durch das von ihm geschaffene erste zusammenfassende Wörterbuch der deutschen Mundarten, das 1788 erschien[18]. Mit Fulda persönlich verbunden war der jüngere Johann Christoph Schmid, ebenfalls ein Theologe. Durch seine Bekanntschaft mit Fulda und durch Urkundenstudien zu seiner *Geschichte des Schwäbischen Bundes und des Bauernkrieges* wurde er angeregt, 1795 in Friedrich Nicolais *Reise durch Deutschland und die Schweiz* den *Versuch eines schwäbischen Idiotikon* zu veröffentlichen[19]. Das Werk, das 1825, nach Schmids Tod, in erweiterter Form als selbständiges Buch herauskam, begründete die schwäbische Mundartforschung. Hatte Fulda in seiner Sammlung rückschauend die schon in anderen Idiotiken nieder-

[17] Vgl. Brief A. D. Hartmanns an Bodmer vom 12.3.1733. In: G. F. Stäudlin, Briefe berühmter und edler Deutscher an Bodmer, 1794, S. 310.

[18] Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie VIII, S. 192; R. Krauß, Schwäbische Literaturgeschichte, 1. Bd., 1874, S. 238.

[19] Vgl. Gräters „Braga und Hermode" II, 1797, S. 180.

gelegten deutschen Mundartwörter zusammengestellt, so war Schmids Werk nach vorwärts gerichtet; es stellt einen Wendepunkt in der deutschen Mundartforschung dar. Er verlangte für jedes Mundartwörterbuch eine Grammatik (einschließlich der Syntax), eine phonetische Darstellung und eine etymologische Behandlung des Wortschatzes[20]. Das sind Forderungen, die allerdings erst Schmellers *Bayerisches Wörterbuch* (1827) erfüllen sollte.

Die Beschäftigung mit den volkstümlichen Überlieferungen auf dem Gebiet der Mundart, der Volksdichtung, des Brauchtums und der Volkstracht war damals nicht nur in Schwaben beliebt. Sie war eine Folge der geschilderten antiquarischen und provinziellen Einstellung und nicht erst des Wirkens von Herder (reicht doch z. B. die Tradition der Mundartwörterbücher bis ins ausgehende 17. Jahrhundert zurück); unter Herders Einfluß erlebte sie dann einen starken Auftrieb. So veröffentlichten schwäbische Periodica wie Wagenseils in Memmingen erscheinendes *Magazin von und für Schwaben*, besonders aber das *Schwäbische Archiv* des Professors an der Stuttgarter Karlsschule, Hausleutner, Beiträge über schwäbische Mundart und volkstümliche Überlieferungen[21].

Auch eine andere, in Schwaben redigierte, in Leipzig verlegte Zeitschrift wandte sich der Volksdichtung und dem Brauchtum zu: Gräters *Bragur* (später auch *Braga und Hermode*, *Iduna und Hermode*, *Odina und Teutona*), die mit teilweise langen Pausen von 1791 bis 1816 herauskam. In Friedrich David Gräter aus Schwäbisch Hall[22] trafen sich Einflüsse Klopstocks und Herders mit solchen Bodmers. Er war als Volkslied- und Märchensammler tätig und steuerte Volkslieder nicht bloß zu seiner Zeitschrift, sondern später auch zum *Wunderhorn* bei[23]. Wichtig ist, daß er sie in *Bragur* wie Nicolai mit den Weisen herausgab und so dem Gedanken, daß Poesie ursprünglich Gesang gewesen, Ausdruck verlieh.

Die Hauptbedeutung von Gräters Zeitschrift, die von Herder gelobt wurde, lag aber anderswo[24]; sie ist die erste, ausschließlich der germanischen Philologie gewidmete deutsche Zeitschrift. Sie hat die germanistische Forschung allerdings nicht sonderlich gefördert, obwohl bedeutende Germanisten der Zeit zu den Mitarbeitern zählten, so Adelung, Elwert, Eschenburg, Fülleborn-Breslau, Karl Teuthold Heinze, Kinderling, E. L. Koch-Berlin (der sich allerdings mit Gräter

[20] Vgl. Ad. Scholz, Deutsche Mundartenwörterbücher. Form und Geist, Bd. 30, 1933, S. 41ff.: „Vorbericht" zu Schmids Wörterbuch von 1825.

[21] Vgl. Wagenseils Magazin von und für Schwaben 1788: Über die Abschaffung der Schwörtage, 1. Stück, S. 78; Hausleutners Schwäb. Archiv, I. Bd., 1790: Schwäb. Idiotikon, 1. Beitrag (Hausleutner) S. 324ff., Sprichwörter S. 339ff.; II. Bd., 1793: Beschreibung der Steinlacher Mädchentracht S. 141ff. (über Balinger Frauentracht auch schon in Bd. I), Ulmische Hochzeitsordnungen S. 208, Versuch eines Idiotikons aus der Wirtembergischen Baar S. 238ff. In Hausleutners Vorrede zum I. Bd. werden als Gegenstände der Zeitschrift u. a. ausdrücklich Sprache, Idiotica, Aberglaube genannt.

[22] Vgl. auch I. Schwarz, F. D. Gräter, ein Beitrag zur Geschichte der germanischen Philologie und zur Geschichte der deutsch-nordischen Beziehungen, Diss. Greifswald 1935.

[23] Vgl. Hermann Fischer, Briefwechsel zwischen J. Grimm und Fr. D. Gräter 1810—1813 (1877), S. 58ff.

[24] Vgl. W. Scherer a. a. O. (Anm. 15), S. 661f.; vgl. auch Krauß a. a. O. (Anm. 18), S. 371ff.

rasch entzweite), Kosegarten sowie der Elsässer Oberlin, der Däne Nyerup u. a. Auch die Brüder Grimm boten 1811 ihre Mitarbeit an, doch kam es infolge des Streits zwischen Jacob Grimm und Gräter nicht dazu[25]. An schwäbischen Namen von Gewicht finden sich außer den Herausgebern, Gräter und anfangs dem Nördlinger Stadtpfarrer Chr. G. Böckh (dem Schwager Schubarts), noch Conz, Seybold, der schon erwähnte Mundartforscher Schmid und der Ulmer Historiker Veesenmeyer.

Die Zeitschrift wandte sich an weitere Kreise und paßte sich nach Inhalt und Form deren Geschmack an. Auf diese Weise konnte sie eine wichtige Rolle als Vorbereiterin der Romantik spielen; darin liegt ihre Hauptbedeutung. Sie selbst trug vorromantischen Charakter, das zeigen nicht nur ihre verschiedenen echt Klopstockschen Titel[26] und die Liste der Mitarbeiter, sondern auch die besonders von Gräter vertretenen Auffassungen vom germanischen Altertum, die mit denen Klopstocks und Gerstenbergs übereinstimmen[27]. Gräter wandte sich vor allem der altnordischen Sprache und Literatur zu, für die nach Scherers Urteil in Deutschland niemand so viel getan hat wie er[28]. Er war wie Conz und Seybold übrigens auch ein begeisterter und bekannter Altphilologe[29]: so vollendete er z. B. Wielands Übersetzung der Cicerobriefe.

Bodmer stand gleichfalls Pate bei dem Unternehmen. Gräters anfänglicher Mitherausgeber Böckh hatte schon 1778 eine kritische Bibliothek für altdeutsche Literatur geplant. Er sollte den altdeutschen Teil von *Bragur* leiten, doch nahm ihm der Tod nach einem Beitrag *Gang durch die deutsche Schriftstellerei bis zum Ende der Meistersingerepoche*[30] bald die Feder aus der Hand.

Als Gräter nach zwölfjähriger Unterbrechung 1812 wieder einen Jahrgang seiner Zeitschrift veröffentlichen konnte, da war die Zeit, die er vorbereitet hatte, da, aber auch über ihn selbst, den erst Vierundvierzigjährigen, schon hinweggeschritten. Zwar pries er 1812 die Arbeiten Arnims und Brentanos, mit denen er freundschaftliche Beziehungen unterhielt[31], wie die Leistungen von der Hagens und von Görres[32], aber er gehörte nicht zu ihnen. Daß seine und seiner Mitarbeiter Übertragungen von Minneliedern[33] durch die Tiecksche Ausgabe verdrängt wurden, ist nur ein besonderes Anzeichen dafür.

Wegbereiter sind auch die beiden anderen schwäbischen Mitarbeiter an Gräters Zeitschrift, Seybold und Conz. Sie sind Vorläufer der Romantik und im

[25] Vgl. K. T. Heinze, Allg. Repertorium über die sechs ersten Bände von Bragur. 1805. S. 45ff.; Herm. Fischer a. a. O. (Anm. 23), S. 12ff.

[26] Vgl. z. B. Klopstocks Ode *Braga*.

[27] Vgl. Bragur VI, 2. Abt., 1800, S. 231ff.

[28] Vgl. a. a. O. (Anm. 15), S. 662.

[29] Vgl. Herm. Fischer a. a. O. (Anm. 23), S. 13.

[30] Bragur I, 1791, S. 88ff.

[31] Vgl. Bragur VIII, 1812, S. XXI.

[32] Vgl. ebd., S. Xff.

[33] Vgl. Bragur; für Gräter selbst vgl. auch seine lyrische Sammlung von 1809.

besonderen Sinn des Tübinger romantischen Kreises. Seybold, der Altphilologe, der vor seiner Berufung nach Tübingen in der Pfalz und im Elsaß als Gymnasiallehrer gewirkt hatte, war allem Altdeutschen gegenüber sehr geöffnet. Während seiner Pfälzer Zeit sammelte er Volkslieder[34]; eine Frucht der Elsässer Jahre war 1792 ein Beitrag für *Bragur*: *Neue Proben aus Colmar von dem auf der Schusterzunft aufgefundenen Minne- und Meistersänger-Codex*[35].

Seybolds Nachfolger in Tübingen war Karl Philipp Conz. Ein großer Freund des deutschen Mittelalters, hatte auch er Minnelieder übertragen und in Gräters Zeitschrift veröffentlicht[36], dort auch gelegentlich über Volksbräuche berichtet[37]. Seine wichtigste Leistung aber sind seine Untersuchungen zur schwäbischen Literaturgeschichte, die Frischlin und Georg Rudolf Weckherlin gewidmet waren[38]. Damit trat er in die Fußtapfen Balthasar Haugs und wurde in Schwaben ein Vorläufer Ferdinand Weckherlins[39] und Ludwig Uhlands[40].

3.

Manche dieser schwäbischen Forscher stellten den Typus des Dichtergelehrten dar, der in Schwaben häufig begegnet und etwa auch von Schiller, Uhland, Schelling, Hegel, dem in Würzburg wirkenden Philosophen Joh. Jak. Wagner (1775 bis 1841), später dann von dem Tübinger Sprachforscher Moriz Rapp und vor allem von Fr. Th. Vischer verkörpert wurde. Bei fast allen ist — wie bei Herder — die wissenschaftliche Seite ihres Wesens stärker ausgeprägt als die dichterische; nur bei Schiller ist es umgekehrt, während bei Uhland beide gleichmäßig entwickelt sind.

So begegnen also im Bereich der schwäbischen Dichtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Teil wieder dieselben Namen wie in dem der Wissenschaft. Diese Dichtung — nicht etwa nur die der genannten Gelehrten — weist ähnliche vorromantische Züge auf wie die germanistisch-volkskundliche Forschung des Schwabens jener Zeit. Sie stand ebenso unter dem Einfluß von Klopstocks Empfindsamkeit wie von dessen Germanenbegeisterung, unter der Einwirkung von Hallers und Geßners Naturkult wie von Bodmers Verehrung des deutschen Mittelalters. Die Dichtungen von L. Neuffer und Lohbauer, auch die von Schubart und Conz, vor allem aber die von Geßner eingeleiteten, gut gelungenen Idyllen F. X. Bronners aus dem heutigen bayerischen Schwaben (*Fischergedichte und Erzählungen*, 1787) zeugen von dem kräftigen Niederschlag, den das

[34] Vgl. Deutsches Museum 1778, 2. Bd., S. 362ff.

[35] Bragur II, 1792, S. 329ff.

[36] Vgl. Bragur V, 1797, S. 637.

[37] Vgl. VI, 1. Abt., 1798, S. 118ff.; vgl. auch Gräter, Poetischer Lustwald, 1819.

[38] Vgl. Krauß a. a. O. (Anm. 18), S. 350f.

[39] Vgl. Beiträge zur Geschichte altteutscher Sprache und Dichtkunst, 1811.

[40] Nur genannt sei der Name des Germanisten Benecke, der, ein Altersgenosse von Conz, im Fürstentum Öttingen-Wallerstein geboren und in Augsburg erzogen wurde, aber erst seit 1815 als Göttinger Professor mit Veröffentlichungen hervortrat.

neue Naturempfinden, zum Teil in der Färbung Höltys, Matthissons und Vossens, in Schwaben fand. Auch Klopstocks religiöses Pathos wirkte auf die schwäbische Dichtung, nicht zuletzt auf die des jungen Chr. F. D. Schubart. Stärker noch war der Einfluß von Klopstocks patriotischer Begeisterung etwa auf Thill, G. D. Hartmann und wiederum besonders auf Schubart.

Vor allem traf Bodmers Lobgesang auf das „Schwäbische Zeitalter" in dem innig verschmolzenen Sonderbewußtsein und Reichsgefühl der Schwaben auf einen besonders bereiteten Boden. Schon in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts verherrlichten die württembergischen Dichter die schwäbische Vergangenheit und die Zeit der staufischen Kaiser. Hier in Württemberg lag ja der heilige Berg der Schwaben, der Staufen, von dem einst all die Herrlichkeit dieses Geschlechts und seines mittelalterlichen Reiches ihren Ausgang genommen hatte. Die Begeisterung für germanisches und deutsches Altertum, welche die Württemberger von Klopstock übernahmen und die sich bei diesem selbst nur gelegentlich auf das deutsche Mittelalter richtete (König Heinrich), mündete bei ihnen, sieht man von Gräters Übertragungen altnordischer Dichtungen ab[41], in den Kult des staufischen Jahrhunderts.

Unter dem Eindruck von Bodmers *Proben der alten schwäbischen Poesie des 13. Jahrhunderts* wandte man sich zunächst der Liebeslyrik der staufischen Zeit zu. Als Tübinger Student schrieb Wieland an Bodmer: *Sie machen mich ganz verliebt in meine alten Landsleute* und wünschte eine Übertragung ihrer Gedichte in die *heutige Mundart*[42]. Dieser Liebe zu den „schwäbischen" Minnedichtern blieb Wieland auch später treu, ob er nun im *Teutschen Merkur* Bürgers erstes Minnelied und Gleims *Gedichte nach Minnesängern* rühmte (1773, 1774) oder ob er 1775 den Öttingenschen Hofrat J. P. Lang aufforderte, einen *Kommentar über die Minnegesänge* zu schreiben und deren Sprache *aus andern ältern und jüngern teutschen Denkmälern und aus der noch heutigen Tages üblichen schwäbischen gemeinen Sprache* zu erläutern[43]. Als Übertrager von Minneliedern haben wir schon Gräter und Conz genannt; zu ihnen traten noch Friedrich Haug und Johann Martin Miller, der Dichter des *Siegwart*. Auch G. D. Hartmann beschäftigte sich mit den Minnesängern[44].

Hartmann faßte schon 50 Jahre vor Raumers Hohenstaufengeschichte den Plan zu einer Arbeit über die *schwäbischen Kaiser*[45]. Stäudlin brachte in seinem *Schwäbischen Musenalmanach* (1782) und in seiner *Schwäbischen Blumenlese* (1783) Gedichte von Thill und Conz auf den Hohenstaufen, dessen große geschichtliche Vergangenheit Ziel ihrer Sehnsucht ist, wogegen in Gemmingen der verödete Berg nur Betrachtungen über das traurige Geschick des staufischen

[41] Nordische Blumen, 1789; Bragur.

[42] Brief vom 6. 3. 1752; vgl. R. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker, 1906, S. 27.

[43] Vgl. a. a. O., S. 27f., 72f.

[44] Vgl. seinen Briefwechsel mit Bodmer. Stäudlin a. a. O. (Anm. 17), S. 265ff.

[45] Vgl. ebd.

Geschlechts erweckt; auch L. Neuffer besang den Staufen in einem Gedicht *Schwaben*[46]. Conz schrieb ebenfalls 1783 ein fünfaktiges Drama *Konradin von Schwaben*. Der Stoff übte weiterhin bei den Schwaben seine Anziehungskraft aus: Werthes verfaßte 1800 ein Drama unter dem gleichen Titel, und auch Schiller trug sich mit dem Gedanken, den Stoff dramatisch zu bearbeiten. Auch Uhland, der ursprünglich einen Hohenstaufenzyklus geplant hatte, wollte in den Jahren 1816–1819 das Schicksal des unglücklichen Staufers in einem Drama gestalten.

Mit dieser schwäbischen Hohenstaufenpoesie der 70er und 80er Jahre in engem Zusammenhang steht die dichterische Erneuerung von Sagen und geschichtlichen Begebenheiten, die sich mit Burgen und Schlössern verbinden, zunächst in Beiträgen zu Stäudlins *Schwäbischem Musenalmanach*. So besang dort z. B. der junge K. F. Reinhard 1784 das Schloß Beiren (bei Sulz am Neckar)[47]. Vor allem goß Conz eine große Zahl schwäbischer Orts- und Gründungssagen in die Form von Balladen[48]. Ihm schloß sich Magenau mit seinen Balladen über meist württembergische Volkssagen an, die 1795 und 1805 erschienen[49].

Daneben stehen Dichtungen, die sich auf das Volksleben und die Volkssitte richten. Schubart gelang der volks- und naturnahe Ton, den er an Bürger so schätzte; seine kraftvollen Bauernlieder erinnern in ihrem teilweise derben Realismus an die Pfälzer Idyllen seines Freundes, des Malers Müller. Sie haben wohl auf die wenigen Lieder gewirkt, die der junge Schiller im Volkston geschrieben und in der *Anthologie auf das Jahr 1782* veröffentlicht hat, so auf das *Bauerständchen*[49a]. Dem sonst so ganz klassizistisch eingestellten Dichter L. Neuffer gelang in Versidyllen die Darstellung der schwäbischen Weinlese und eines Tages auf dem Lande, und Friedrich Haug, der Übertrager von Minneliedern, gab Gedichte nach Volksliedern heraus[50]. In dem Nachlaß des jüngeren Karl Lohbauer (1777–1809) fand sich ein Operntext *Der Berggeist*, der die Rübezahlsage zum Gegenstand hat.

Auch hier müssen wir Seybold und Conz nennen. Während Seybold in seinem Roman *Hartmann* Volksfeste wie den Schäfermarkt in Grüningen (Markgröningen) und die Feier des 1. Mai in Lauffen, aber auch die schwäbische Weinlese beschrieb[51], dichtete Conz Ernte- und Spinnstubenlieder und ließ in seine Lyrik Züge des Volksglaubens eingehen.

Zu gleicher Zeit führte der aus Weißenhorn stammende Prämonstratensermönch Sebastian Sailer die schwäbische Mundartdichtung zu einer kaum wieder

[46] Poet. Schriften (1827), Bd. 1, S. 199ff.

[47] Jg. 1784, S. 13ff.

[48] Vgl. Hermann Schneider, Uhland. Leben, Dichtung, Forschung, 1920, S. 44; vgl. zu diesem Abschnitt auch Ad. Wohlwill a. a. O. (Anm. 2), S. 16f.

[49] 1825 zusammengefaßt in den „Poetischen Volkssagen und Legenden größtenteils aus Schwaben".

[49a] Vgl. B. Bosch, Schubart und Schiller. In: 37. Rechenschaftsbericht des Schwäb. Schillervereins 1933, S. 44.

[50] Vgl. Gedichte, 2. Bd., 1827.

[51] Vgl. Hartmann 1778, S. 177ff., 233ff., 242f.

erreichten Höhe, hinter der die Werke des Ostschwaben Franz Jann und des Altwürttembergers Viktor Matthäus Bührer[52] (ebenso wie die der Mundartdichter des 19. Jahrhunderts) teilweise mit großem Abstand zurückbleiben.

4.

Lange vor der Tübinger Romantik stand also in Schwaben neben den Erforschern germanisch-deutscher Überlieferungen eine Reihe verschieden gerichteter Dichter, die sich fanden im Preis des staufischen Mittelalters, in der Erneuerung altdeutscher Dichtung und heimischer Sagenstoffe wie in der Hinwendung zu volkstümlicher Sitte; Dichter vorwiegend klassizistischer Einstellung wie Conz, Fr. Haug und Neuffer, Klopstockjünger wie Hartmann, Thill und Gräter, Angehörige des „Göttinger Hains" wie Miller, Stürmer und Dränger wie Schubart, aber auch Wieland. (Gerade das Beispiel der schwäbischen Dichtung des 18. Jahrhunderts zeigt also wieder, wie ungenau es sein kann, wenn man Dichter allzu ausschließlich mit der Etikette einer bestimmten Richtung bedenkt.)

Der Name Conz führt in die Nähe Uhlands und der schwäbischen Romantik. Die Neigung Uhlands und seiner Tübinger Freunde zur germanischen und deutschen Vergangenheit und zur volkstümlichen Überlieferung ist also nicht romantischer Herkunft und wird ihnen nicht etwa durch die gleichzeitigen Veröffentlichungen Tiecks und Fouqués vermittelt, die sich in ähnlichen Bahnen bewegen[53], sondern ist schwäbisch-alemannisches Erbe. In der Welt, aus der sie kamen, im württembergischen gehobenen Bürgertum, war dieses Erbe, zumindest der eigene schwäbische und der schweizerische Anteil, eine lebendige Größe; es bildete einen festen Bestandteil der württembergischen Bildung und einen wesentlichen Pfeiler des schwäbischen Selbstbewußtseins. So verherrlichte nicht nur Schubart, sondern etwa auch Stäudlin den Sprachforscher Fulda in seinem Musenalmanach von 1782 in begeisterten, wenn auch bescheiden ausgefallenen Versen[54]. Die Liebe zur germanischen Vorzeit, die keine allgemeine romantische Erscheinung war und die Uhland nur mit Fouqué und den Brüdern Grimm teilt, floß ihnen von den württembergischen Nachfolgern Klopstocks zu, ebenso wie die Begeisterung für Minnesang und Stauferzeit, für Volksdichtung und Volksüberlieferung von dem schwäbischen wissenschaftlichen und schönen Schrifttum auf den Tübinger Kreis übergriff.

Insbesondere wirkten Seybold und Conz als Vermittler. Seybold machte Uhland mit dem deutschen Volkslied und den Volksliedsammlungen Herders und anderer bekannt[55], und sicher ist es eine Nachwirkung der vom Lehrer empfangenen Eindrücke, wenn Uhland später seine Volksliedersammlung mit dem von

[52] Bührer schrieb mundartliche Versidyllen; nach Bronner, Neuffer und Bührer setzte in Schwaben Mörike die Gattung der Versidylle fort.

[53] Vgl. Schneider a. a. O. (Anm. 48), S. 46.

[54] S. 113.

[55] Vgl. Hermann Schneider a. a. O. (Anm. 48), S. 41.

Seybold in der Pfalz aufgezeichneten Lied vom Kampf zwischen Sommer und Winter eröffnete (*Trairo, der Sommer, der ist do . . .*). Seybold war es auch, durch den Uhland das *Walthariuslied* kennen lernte, welches in dem *liederdürstenden Herzen* des jungen Uhland eine *Wonne* erweckte, von der später noch die Gattin zu berichten wußte[56]. Auch auf Ossian wies ihn Seybold wahrscheinlich hin[57]. Neben dem Tübinger Historiker Rößler, dem Uhland die Kenntnis lateinisch schreibender germanischer Chronisten wie Saxo Grammaticus und Paulus Diaconus verdankte[58], führte ihn wie Kerner vor allem Conz zu der altdeutschen Dichtung hin.

In vorromantischer Weise, mit Klopstocks, Bodmers und vor allem mit Herders Augen lernten also die Tübinger Romantiker die Welt sehen, die zur gleichen Zeit und schon vorher von den Romantikern erobert wurde. Darum standen sie auch lange Zeit, wie H. Schneider und H. O. Burger dargetan haben, dem Sturm und Drang näher als der Romantik; das zeigen vor allem Uhlands romantische „Manifeste" der Jahre 1805–1807 deutlich[59]. Die Romantik gewinnt erst nachträglich auf die jungen Schwaben Einfluß, und zwar bezeichnenderweise nicht so sehr durch theoretische Schriften oder durch dichterische Werke, sondern durch Veröffentlichungen, die der Erneuerung altdeutscher und Volksdichtung gewidmet waren, namentlich durch das *Wunderhorn*. Sie schlossen sich dem Kampf von Arnim, Brentano und Görres gegen die *Plattisten* um das *Stuttgarter Morgenblatt* an, weil sie bei den Heidelbergern Verwandtes vorfanden. Die Tübinger sind also in weit stärkerem Maße als die Heidelberger ihren eigenen Weg zur Romantik gegangen.

Die Benennung, die wir jener besonderen Richtung der schwäbischen Forschung und Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gaben, erscheint damit begründet. Die schwäbische Romantik erwuchs autochthon aus der schwäbischen Vorromantik. Die Herkunft aus einem landespatriotischen Sonderbewußtsein teilt diese mit ähnlichen Erscheinungen in der Schweiz und in Bayern, und der Stauferkult gehörte auch in der Schweiz zu dieser provinziellen Einstellung und gab auch dort einen wesentlichen Anstoß zu der altdeutschen Erneuerung. Während aber in der Schweiz, in Bayern und auch in Österreich die Erscheinungen, die der schwäbischen Vorromantik an die Seite zu stellen sind, der neuen, von anderen deutschen Landschaften übergreifenden Richtung nur den Boden bereiteten, entstand in Schwaben (entgegen der Nadlerschen These) ein in Dichtung und Forschung fruchtbarer romantischer Kreis unmittelbar aus einer voraufgehenden Strömung; und erst von einem bestimmten Zeitpunkt an haben die anderen Kreise der Romantik, zu denen er stieß, auf seine Entwicklung eingewirkt.

[56] Vgl. ebd.; Frau Uhland, Ludwig Uhlands Leben, 1874, S. 20.

[57] Vgl. Schneider a. a. O. (Anm. 48), S. 45.

[58] Vgl. a. a. O., S. 42.

[59] Vgl. Schneider a. a. O., S. 67ff.; H. O. Burger, Schwäbische Romantik, 1928 (Tübinger Germanistische Arbeiten, Bd. 26), S. 77ff.

Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals „Der Turm".

Von

William H. Rey (Seattle, Washington).

Wie sein Landsmann Stifter scheint Hofmannsthal zu den Autoren zu gehören, die der Legendenbildung in besonderem Maße ausgesetzt sind. Man kennt die Legende von dem Ästheten Hofmannsthal, die sich auf seine frühen Veröffentlichungen gründete und die das Verständnis für seine reifen Werke so lange erschwert hat. Man weiß heute, wie ungerechtfertigt sie war. Neuere Forschungen[1] haben gezeigt, daß schon die lyrischen Dramen und die Essays der Frühzeit der Überwindung des Ästhetizismus dienen. Der grundlegende Kommentar von Walther Brecht[2] hat den Weg geebnet zu einer Interpretation des Hofmannsthalschen Gesamtwerks als geistiger Einheit, wie sie dann von Karl J. Naef in seiner umfassenden Monographie[3] vorgelegt worden ist. Diese Betonung der inneren Verbundenheit von Früh- und Spätwerk ist ohne Zweifel notwendig und gerechtfertigt. Es ergibt sich jedoch dabei die Gefahr einer allzu harmonisierenden Perspektive, in der die düsteren Töne der Spätzeit nicht genügend zur Geltung kommen. Fast könnte man von einer zweiten Legende um Hofmannsthal reden, die in der oft wiederholten Versicherung von der „organischen Entwicklung" des Dichters versteckt ist.

Diese These findet sich bereits in Nadlers Aufsatz „Hofmannsthals Ausklang", wo von dem „organischen Ablauf"[4] des Hofmannsthalschen Lebens und Schaffens gesprochen wird, das sich „von Stufe zu Stufe wachsend bis zu dem sicheren Weltbesitz seines letzten Dramas" erhoben habe. Bezeichnenderweise ist damit der *Turm* von 1923 25 gemeint. Die Tatsache, daß dieser „sichere Weltbesitz" in der Fassung des *Turms* von 1927 aufs tiefste in Frage gestellt ist, wird jedoch ignoriert, und das Verhältnis der beiden Fassungen zueinander mit einigen allgemeinen Wendungen umrissen, wie etwa: der letzte *Turm* sei „verstandesmäßiger, 'glaubhafter', wirklicher" und „nun voll als Staatstragödie und Gegenwartsdrama gewollt"[5]. Diese Art der Darstellung ist kaum imstande, das leidensvolle Ringen Hofmannsthals nach dem ersten Weltkrieg gebührend zu würdigen. Jeder, der die bewegenden Aufzeichnungen Carl J. Burckhardts[6] gelesen hat, kann nur mit Erstaunen feststellen, daß Nadler noch in seiner Literaturgeschichte Österreichs von

[1] Vergleiche u. a. Hilde Cohn: Loris, die frühen Essays des jungen Hofmannsthal. PMLA, vol. LXIII, 1948; und R. Alewyn: Hofmannsthals Anfang: Gestern. Trivium VI.

[2] Hofmannsthals „Ad me ipsum" und seine Bedeutung. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1930.

[3] K. J. Naef: Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk, 1938.

[4] Hochland, Sept. 1929, S. 616.

[5] a. a. O. Seite 621.

[6] Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters, 1943.

1948 Hofmannsthals Werk mit einem „Bäumchen in der Wiederkehr der Jahreszeiten" vergleicht (S. 468).

Allerdings muß es auch als zweifelhaft erscheinen, ob das Bild der Spirale, das Brecht und Naef auf Hofmannsthals Entwicklung anwenden, geeignet ist, die Tragik des späten Dichters zu erfassen. Auf der Basis des *Ad me ipsum*, das noch während des ersten Weltkrieges entstand, ist es durchaus gerechtfertigt, die Entwicklung Hofmannsthals zu umschreiben als einen „Weg des Heils, der mit Gottanschauen beginnt und, auf höherer Spiralwendung, wieder endet"[7]. Aber läßt sich das Spätwerk Hofmannsthals wirklich so reibungslos in diesen Kreislauf einfügen? Vor allem, wie entwickelt sich das Verhältnis des Ich zur Welt, das für den aus dem jugendlichen Stadium der „Präexistenz" heraustretenden Dichter so wesentlich war, daß die *Verknüpfung mit dem Leben* und der *Weg zum Socialen* wiederholt als Losungen im *Ad me ipsum* erscheinen? Was wird im letzten Lebensabschnitt aus der „geistigen Welteroberung ohnegleichen"[8], die sich der reifende Hofmannsthal zum Ziel gesetzt hatte?

Die Beantwortung dieser Fragen hängt im wesentlichen von der Deutung des letzten *Turms* ab. Aber schon ein flüchtiger Blick auf die vorliegenden Interpretationen zeigt, daß gerade hier die Meinungen weit auseinandergehen. Naef schwankt, wie oft, in seinem Urteil. Zwar räumt er ein, die Tragik des Helden sei so stark, „daß sie noch die Grenze des Sinnlosen und der Verzweiflung streift"[9]. Aber auf der anderen Seite überwiegt doch die optimistische Note, die ja für sein biographisches Modell der Spirale unerläßlich ist: „Sigismund glaubt, weiß: durch die einfache Tatsache, da gewesen und um seiner heiligen unberührbaren Seelenreinheit willen gestorben zu sein, wird er die Welt ändern"[10]. Demgegenüber erklärt Grete Schaeder: „Sigismund stirbt hier als eine Märtyrergestalt – aber als Märtyrer ohne Glauben und ohne Hoffnung . . ."[11]. Und Rudolf Alexander Schröder geht noch darüber hinaus, wenn er in Sigismund „wohl das jammervollste Sinnbild menschlicher Einsamkeit und Hilflosigkeit, das Dichtkunst je ersonnen" sehen will[12].

Diese Widersprüche in der Deutung eines für Hofmannsthal so bedeutsamen Werkes machen es unmöglich, ein klares Bild von dem späten Dichter zu gewinnen. Es erscheint daher angebracht, die Entwicklung Hofmannsthals, wie sie sich in dem *Salzburger Großen Welttheater Turm 1* und *Turm 2* spiegelt, noch einmal genauer zu überprüfen. Unser besonderes Problem ist dabei die Beziehung von Ich und Welt, die für den jungen Hofmannsthal schon im Mittelpunkt des Interesses stand und die später, auf die politische Ebene verlagert, wiederkehrt als Verhält-

[7] Brecht a. a. O. Seite 351.

[8] Naef a. a. O. Seite 368.

[9] a. a. O. Seite 281.

[10] a. a. O. Seite 280.

[11] Hofmannsthals Weg zur Tragödie. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1949. S. 348.

[12] In memoriam Hugo von Hofmannsthal. Neue Rundschau 1929. S. 589.

nis von Geist und Macht. Hofmannsthal selbst hat im *Ad me ipsum* die Entwicklung seiner Reifezeit interpretiert als den Weg aus der Traum- und Ichbefangenheit der Jugend in die Welt, das heißt aber vor allem: in die Welt der Gemeinschaft. Auf diesem *Weg zum Socialen* soll letztlich nicht nur die sittliche Festigung des aus der magischen oder impressionistischen Unverbindlichkeit der Jugend heraustretenden Ich erreicht werden, sondern auch die geistige Durchdringung der Wirklichkeit. Die in der Münchner Rede von 1927 erhobene Forderung, *daß Geist Leben wird und Leben Geist*, steht bereits über den Bemühungen der Reifezeit. Diese Bemühungen um Sichtbarmachung des Sittlichen in der Welt und um Eingliederung in die sittliche Lebensordnung finden ihre schönste dichterische Erfüllung in der *Frau ohne Schatten* (1919), die in einen Hymnus auf die Ehe ausklingt. Hier, in der Sphäre der „allomatischen" Verwandlung, des zeitlos-gültigen Ich-Du-Verhältnisses, gelingt Hofmannsthal ein Musterstück geistig-sittlicher Weltbewältigung. Danach aber tritt nach unserer Auffassung eine Krise ein, die noch tiefer reicht als die im *Chandos-Brief* (1901) beschriebene, weil sie zuletzt nicht nur Hofmannsthals Existenz als Dichter sondern als geistiger Mensch in Frage stellt.

Diese Krise des späten Hofmannsthal entwickelt sich mit seinem Eindringen in den Bereich der sozialpolitischen Problematik und wird daher schon im *Welttheater* sichtbar. Hier wird die soziale Struktur, die bis dahin als gegeben vorausgesetzt war, selber fragwürdig. Der Prozeß der Eingliederung stockt, da die Gesellschaftsordnung in Auflösung begriffen scheint. Die Forderung nach sittlicher Erfüllung des Einzelmenschen in der Gemeinschaft hängt plötzlich in der Luft, da ihr die soziale Basis fehlt. In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg sieht sich Hofmannsthal der vollen Wucht der abendländischen Krise preisgegeben. Angesichts des Zerfalls der Werte und Ordnungen, auf denen seine eigene Existenz beruht, reißt er sich empor zu jenem heroischen Versuch geistiger Weltdurchdringung, der in *Turm 1* dichterisch gestaltet worden ist. Aber dieser Versuch einer Sinndeutung des europäischen Schicksals mit den Mitteln der Eschatologie hat in den Augen des Dichters keinen Bestand. Die Synthese von Macht und Geist, wie sie am Ende von *Turm 1* erscheint, wird als unverbindliche Utopie erkannt. Die Angstvision eines kommenden Zeitalters der Gewaltherrschaft wirft den Dichter zurück aus dem „sicheren Weltbesitz" (Nadler) und drängt ihm die fundamentale Frage auf, ob und wie die Existenz des Geistigen in der kommenden Weltnacht möglich sei. Die Antwort auf diese Frage gibt *Turm 2*. In dieser sogenannten Bühnenfassung wird eine letzte Position bezogen, in der sich das Leiden und die Größe des Geistes in einer Welt der Gewalt offenbart. Es geht sicher nicht an, diese Entwicklung als organisch zu bezeichnen. Sie ist vielmehr tragisch in einem doppelten Sinn: einmal enthüllt sie die persönliche Tragik Hofmannsthals, der bei seinem Ringen um die dichterische Gestaltung einer sittlicher Weltordnung auf die Mächte des Chaos und der Tyrannei trifft und dadurch in die Innerlichkeit zurückgeschleudert wird. Zum anderen spiegelt sich in ihr das

Schicksal des deutschen Idealismus, der hier in seinem berufensten Erben den Anspruch auf die geistige Gestaltung der politischen und sozialen Wirklichkeit, wie er nach Hegel und Novalis noch von Stifter erhoben wurde, aufgibt und vor der Diktatur des Ungeistes in die Defensive tritt.

Wie bereits angedeutet, entwickelt sich die Krise des späten Hofmannsthal mit dem Ausgang des Weltkriegs und dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns. Es läßt sich leicht ermessen, wie schmerzhaft diese Erfahrungen den sensitiven, tief mit der österreichischen Tradition verwachsenen Dichter getroffen haben müssen. Noch im Jahre 1926 schreibt er an Burckhardt: *Meine Heimat habe ich behalten, aber Vaterland habe ich keines mehr als Europa; ich muß dies fest erfassen, nur die Klarheit bewahrt vor langsamer Selbstzerstörung*[13]. Aber diese Hinwendung zu Europa konnte seiner aufgewühlten Seele keine Beruhigung bringen, denn gerade die Nachkriegsjahre machten es für ihn offenkundig, daß sich die europäische Kultur in einer gefährlichen Krise befand. Burckhardt beschreibt, wie innig sich Hofmannsthal mit diesem europäischen Schicksal verbunden fühlte: „Er stand mitten in einem gewaltigen Schicksalsvorgang, in dessen Brennpunkt gewissermaßen, und etwas Fahles, ja Unheimliches konnte ihn in Augenblicken umlagern, weil er vielleicht einer der wenigen Menschen war, die innerhalb der Generation mit dem Wesentlichsten, das damals zu versinken begann, eins waren . . ."[14].

Daraus geht hervor, daß die tragische Grunderfahrung des späten Hofmannsthal die der Geschichte ist. Das mag überraschend erscheinen, da er sich ja schon seit seiner Jugend als *Erbe* fühlte und aus der Verbundenheit mit den verschiedensten Kulturepochen dichterische Nahrung zog. Aber was er damals erfuhr, war die ruhende Historie, das gelebte Leben in der Tradition. Jetzt dagegen bricht die Dynamik der abrollenden Geschichte über ihn herein. Er erlebt Geschichte als Kulturschicksal, als Kulturzertrümmerung. Nietzsches Prophetie des europäischen Nihilismus erscheint plötzlich in historische Realität umgesetzt. Diese Bedrohung des sittlichen Grundbestandes des Abendlandes treibt Hofmannsthal in eine immer intensivere Auseinandersetzung mit den Zerfallserscheinungen der Zeit hinein. Gegenüber der zeitlosen Ethik des *Jedermann* (1911) tritt die aktuelle Sozialkritik des *Salzburger Großen Welttheaters* (1922) deutlich hervor. In der Gestalt des Reichen wird nicht nur Selbstsucht und Geldgier im allgemeinen, sondern in der bestimmten historischen Erscheinungsform des Kapitalismus angegriffen. Gleichzeitig wird auch der Imperialismus mit in die Kritik einbezogen, und damit bereitet sich bereits die Auseinandersetzung mit dem Geist-Macht-Problem vor, das in den beiden *Turm*-Fassungen in den Mittelpunkt tritt. Die wachsende Einsicht in die Zerrüttung der Sozialstruktur und Sozialethik durch die Dynamik der Geschichte bewirkt schon hier eine Wandlung in der Auffassung von der sittlichen Aufgabe des Einzelmenschen in der

[13] a. a. O. Seite 80.
[14] a. a. O. Seite 16.

Gesellschaft und führt zu einer eigentümlichen Doppeldeutigkeit. Auf der einen Seite zeigt der Titel des aufgeführten Spiels *Tuet recht: Gott über euch!*, daß das rechte Handeln im Rahmen der vorgegebenen Gemeinschaftsordnung so wie im *Jedermann* auch hier noch als sittliches Ideal gilt. Nadler hat daher in diesem Zusammenhang ganz recht, wenn er in seinem Aufsatz „Hofmannsthal und das Sozialproblem" schreibt: „Vom Außerweltlichen her ist der Welt das Urbild einer sinnvoll geordneten Gesellschaft zur Verwirklichung gesetzt. Jeder Einzelne muß es in sich selber sittlich verwirklichen, wenn es in der Gesellschaft lebendige Gestalt werden soll"[15]. In der Tat erscheint die Gesellschaft noch immer als der mögliche Ort sittlicher Erfüllung für den Einzelmenschen. Demgegenüber aber ist es umso bedeutsamer, daß der Bettler, die Hauptgestalt des Spiels, nach seiner Erweckung nicht den Weg ins Soziale einschlägt, sondern – in den Wald geht. An die Stelle der sittlichen Selbstverwirklichung im Rahmen der Gemeinschaft ist hier das asketisch-eremitische Lebensideal getreten. Die Gesellschaft ist für den Bettler nicht mehr der Ort der Erfüllung, sondern der Bewährung. Seine entscheidende Tat ist die Überwindung der Welt, nicht ihre Gestaltung nach einem vorgegebenen Urbild. Das Geistige lebt hier am reinsten nicht im Sozialen, sondern in der Einsamkeit der von der Welt abgewandten und auf Gott gerichteten Seele.

Vielleicht darf hier noch einmal an die Formel erinnert werden, die W. Brecht für die Entwicklung Hofmannsthals prägte: „ein Weg des Heils, der mit Gottanschauen beginnt und, auf höherer Spiralwendung, wieder endet". Auf den ersten Blick scheint dieser Satz von unserer Interpretation voll bestätigt zu werden. Aber bei näherer Betrachtung zeigt sich doch auch, was Brecht dabei übersehen hat: nämlich der Preis, den Hofmannsthal für diese Rückkehr zur Mystik bezahlen mußte. Dieser Preis besteht in dem Verzicht auf die *Verknüpfung mit dem Leben*, wie sie im *Ad me ipsum* gefordert und in der *Frau ohne Schatten* gestaltet worden war. Beunruhigt durch den Einbruch der geschichtlichen Mächte des Kapitalismus und Imperialismus in die alte Gesellschaftsordnung, sucht Hofmannsthal nach einer Lösung für die sozialethischen Probleme der Nachkriegszeit. Er findet sie im *Welttheater* auf der Ebene des Religiösen. Die „Bühne" der menschlichen Gesellschaft ist nur ein kleiner Ausschnitt aus dem umfassenden göttlichen Weltgebäude und kann in ihrer wahren Funktion nur vom metaphysischen Ganzen her erkannt und bejaht werden. Die sozialen Übel haben einen religiösen Sinn und erfüllen ihn, wenn sie zur Läuterung der menschlichen Seele durch das Leid beitragen. Man beachte die Verlagerung des Schwerpunkts: die soziale Frage wird hier gelöst durch die Entwertung des Sozialen zugunsten der Transzendenz. Die Gottschau des Bettlers wird erkauft durch eine Weltlosigkeit, die bereits auf die Situation Sigismunds am Ende der letzten *Turm*-Fassung hindeutet. Daß aber der Dichter selbst diese Abkehr von der Welt nicht als eine

[15] Neue Rundschau 1929, S. 653.

Lösung auf höherer Ebene, sondern als ein Opfer empfand, geht aus dem hartnäckigen Ringen um die Vollendung der ersten *Turm*-Fassung hervor, in der in einer letzten Anspannung aller Kräfte noch einmal der Anspruch auf die geistige Durchdringung der politischen und sozialen Wirklichkeit dichterisch gestaltet wird.

Der erste *Turm* zeigt den Dichter Hofmannsthal in voller Übereinstimmung mit dem Publizisten und Redner. Dieses Werk ist das entschiedenste dichterische Dokument jenes geistigen Führertums, dem Hofmannsthal in der Nachkriegszeit bewußt zustrebte. Er empfand sich durchaus als Repräsentant des europäischen Geistes in seiner christlich-humanistischen Prägung. Tief durchdrungen von dem Gefühl der Verantwortung für die Bewahrung der abendländischen Substanz, sah er die Aufgabe des Dichters in der geistigen Abwehr des Chaos und in einer positiven Deutung des europäischen Schicksals. Bereits im ersten Weltkrieg fühlte er sich aufgerufen, dem Leiden der Zeit einen Sinn zu geben. Er fand ihn in der Hoffnung auf eine Läuterung der Herzen, auf *das erneute Erlebtwerden der Idee in ihrer alten Heiligkeit*[16]. Diese Gewißheit, daß dem Kriege eine *neue Epoche der Seele* folge, daß die Idee aus der nackten Tat wiedergeboren werde, entwickelt sich dann allmählich zu jener Vision einer nationalen Neuordnung durch die *konservative Revolution*, wie sie in der Münchener Rede von 1927 vorgetragen wurde. Wenn dort von der *politischen Erfassung des Geistigen und der geistigen des Politischen* gesprochen wird, dann ist damit zugleich ein zentrales Anliegen von *Turm I* formuliert. Denn um die Frage einer Regeneration des gesamten politischen und geistigen Lebens geht es ja auch in diesem Werk. Die weltabgewandte Haltung des Bettlers aus dem *Welttheater* bietet hier keine befriedigende Lösung, denn die Welt ist nicht mehr dargestellt als ruhende Ordnung, überstrahlt von der Kuppel christlicher Transzendenz, sondern als ergriffen von der Dynamik der Geschichte. Die europäische Krise (der Zerfall der Werte, das drohende Chaos, der Aufbruch der Unterwelt) ist der gewaltig-düstere, mit apokalyptischen Farben gemalte Hintergrund des Spiels. Als *Einbruch chaotischer Kräfte in eine vom Geist nicht mehr getragene Ordnung*[17] hat der Dichter selbst den historischen Vorgang bezeichnet, der die eigentliche Handlung begleitet. Die entscheidende Frage aber, die mit dieser Handlung erhoben wird, lautet: was ist die Mission des Geistes in dieser Weltstunde der Anarchie? Auf welche Weise kann es gelingen, sowohl die Korruption der alten Macht wie die drohende Gewaltherrschaft zu überwinden und eine neue Ordnung zu begründen, die erfüllt ist vom ursprünglichen Geist sozialer Sittlichkeit? Diese Frage nach der Möglichkeit geistiger Weltgestaltung wird in *Turm I* bejaht. Hier tritt Sigismund, der Vertreter des reinen Geistes in einer vom Willen zur Macht zerrissenen Welt, aus dem Turm seiner Innerlichkeit heraus und entscheidet das Schicksal der Epoche durch politische und militärische Aktion. Wir treffen ihn, der zeitlebens in die

[16] Skizzen zur *Idee Europa*, zitiert von Naef a. a. O. Seite 285.

[17] Zitiert von Burckhardt a. a. O. Seite 40.

magische Traumwelt seines Ich versponnen war, im letzten Akt als Feldherrn, Machthaber, Gesetzgeber. In ihm, dem königlichen Menschen, verbindet sich, wenigstens für einen Augenblick, der Adel der Seele mit der Gewalt der Waffen. Hier leuchtet die Gestalt des geborenen Herrschers auf, der kraft seiner geistigen Größe über die Verlockungen der Herrschaft erhaben ist. In ihm lösen sich die Antithesen von Liebe und Macht, Ethik und Politik. Eben darum kann er die Anarchie überwinden und zum Bahnbrecher eines neuen Zeitalters werden, das schon eschatologische Züge trägt. Zwar muß er mit dem Eintritt in den politischen Bezirk notwendig schuldig werden, aber diese Schuld ist der Preis, der für die Gewinnung des neuen Weltstandes gezahlt werden muß. Zwar gehört er zu den Führergestalten, die das gelobte Land selber nicht sehen dürfen, aber diese persönliche Tragik wird doch gemildert durch den Ausblick auf das kommende Reich des Friedens.

Mit diesem großangelegten Entwurf ist der Gipfel des Hofmannsthalschen Ringens um Weltbewältigung erreicht. Hier ist der Anspruch auf Unterwerfung der Wirklichkeit unter den Willen des Geistes so weit vorgetrieben, daß der Umschlag aus dem Geschichtlichen in die Utopie unvermeidlich wird. Aber hier zeichnet sich auch bereits die Gefahr ab, daß sich die Wirklichkeit gegen das Diktat des Geistes auflehnt und seine Sinndeutung der Geschichte als bloße idealistische Konstruktion entlarvt. Hofmannsthal hat diese Gefahr nicht erst nach der Vollendung von *Turm 1* erkannt. Bereits in dem Werke selbst finden sich Spuren einer inneren Unsicherheit, die verraten, daß der Dichter durchaus fühlte, auf welch schwankendem Boden er sich befand. Da ist zum Beispiel das eigentümliche Zwielicht in der Beschwörungsszene des 5. Aufzugs, in der sich Realität und Vision, Strategie und Magie seltsam vermischen. Die militärische Niederlage Oliviers, des stärksten Gegners Sigismunds, wird hier im Grunde vorausgesetzt und bei der Beschwörung des Toten im magischen Bereich durch die überlegene Kraft Sigismunds bestätigt und gerechtfertigt. Hier zeigt sich, daß Sigismund den Schritt aus der Traumwelt des Turms in die Welt der Realitäten nicht vollendet hat und selbst noch im Feldherrnzelt an die magische Kraft des Geistes glaubt. Das Ringen auf dem Schlachtfeld tritt zurück vor dem Ringen der Dämonen. Die Gestalt des Olivier repräsentiert hier noch nicht die nüchterne politische Realität und historische Gesetzlichkeit wie in *Turm 2*, sondern verliert sich ins Gespenstisch-Unterweltliche. Damit aber wird die wirkliche Härte des Kampfes gegen die Diktatur des Ungeistes verwischt. Das fundamentale politische Problem des Jahrhunderts wird in die Sphäre des Zauberischen verlagert und hier durch den Magier Sigismund, nicht durch den Feldherrn und Staatsmann, gelöst.

Auf ähnliche Weise weicht Hofmannsthal einer vollen Auseinandersetzung Sigismunds mit den militärisch unterlegenen Vertretern der alten korrupten Macht aus. Die Frage, ob sich sein Programm einer politisch-sozialen Neuordnung auf sittlicher Basis gegen den Widerstand der privilegierten Stände über-

haupt durchführen lasse, bleibt offen. Der Tod Sigismunds und die Ankunft des Kinderkönigs markieren den Übergang aus der Geschichte in die Utopie. Dieser Übergang aber wird so eilig vollzogen, daß die historische Bewährung von Sigismunds Lebenswerk überhaupt nicht mehr als Problem erscheint.

Der ständigen Sorge Hofmannsthals um das Schicksal des Geistes in dieser Zeit konnten die Schwächen des eigenen Werkes nicht verborgen bleiben. Burckhardt betont die Hellsichtigkeit dieses Mannes, der sich durch keine „idealistischen" Tröstungen über den realen historischen Vorgang hinwegtäuschen ließ: „Ihm war keine der Illusionen gegeben, mit denen die meisten sich über das Heute hinwegtrösten, bis es als Schicksal hereinbricht; er sah so scharf, so unbestechlich, so illusionslos, daß er alles Absterben des in der Kultur verwirklichten Lebens als an seinem eigenen Fleische empfand"[18]. Vor diesem Scharfblick konnte der utopische Optimismus der ersten *Turm*-Fassung nicht auf die Dauer bestehen. Wenn es auch richtig ist, daß der Anstoß für die Umarbeitung des *Turms* von außen kam, so muß doch der tiefere Grund in der inneren Unruhe Hofmannsthals gesehen werden, der die wachsende Spannung zwischen dem Gang der Zeit und seiner eschatologischen Vision schmerzlich empfand. Es ist bezeichnend, daß er bereits während der Arbeit am letzten Akt von *Turm 1* (im Jahre 1923) an Burckhardt schreibt: . . . *dieser letzte Act hat etwas von einem über Abgrund gebauten Schloss*[19]. Und Burckhardts eigener Kommentar lautet: „An diese Lösung jedoch hat der Dichter nicht glauben können"[20]. Die quälende und nur allzu gerechtfertigte Ahnung, daß der Abgrund der Zeit trotz aller Beschwörungen nicht geschlossen sei, daß er noch einmal im nüchternen Lichte der Wirklichkeit und ohne alle Magie bestanden werden müsse – dieses Gefühl war es wohl, das Hofmannsthal zu der Umarbeitung des *Turms* drängte, die ihm zugleich von dem Theaterfachmann aus ganz anderen Gründen nahegelegt wurde. *Turm 2* ist also viel mehr als eine Bühnenfassung. In ihm ereignet sich die letzte, erbarmungslose Selbstprüfung des Hofmannsthalschen Geistes. Es mag befremdlich erscheinen, daß *Turm 2* im Jahre 1927 veröffentlicht worden ist, im gleichen Jahre also, in dem Hofmannsthal seine Vision einer konservativen Revolution vortrug (Münchener Rede). Aber der Widerspruch, der hier zwischen tragischem Bekenntnis und politischem Aufruf besteht, ist nicht nur begründet in der verschiedenen Perspektive des Dichters und des Publizisten. Er enthüllt zugleich die historische Alternative, die sich für Hofmannsthal aus der europäischen Krise ergab: Regeneration echter Kultur oder Absturz in die Barbarei der Gewaltherrschaft. Es wird immer ein eindrucksvoller Beweis für die geistige Kraft Hofmannsthals bleiben, daß dieser empfindsame, kulturbedürftige und durch die Anarchie der Zeit tief erschreckte Dichter den Mut fand, die bedrohlichste aller Perspektiven, die Heraufkunft des totalen Staates, rücksichtslos aufzudecken und den reinen

[18] a. a. O. Seite 16f.
[19] a. a. O. Seite 36.
[20] a. a. O. Seite 38.

Geist, ohne irgendeinen Bundesgenossen, mit der Übermacht der modernen Tyrannei zu konfrontieren.

Denn das ist der entscheidende Vorgang in *Turm 2*. Unter dem Alpdruck der sich nähernden Kulturkatastrophe ist der Anspruch des Geistes auf Selbstverwirklichung in der Welt des Politischen und Sozialen durch die gesetzgebende Tat aufgegeben. Sigismund, der in der ersten Fassung als General und Staatsmann für die Regeneration wahrer Ordnung stritt, tritt hier nicht aus dem Turm der Innerlichkeit heraus. Der Täter und Gesetzgeber ist zum gewaltlosen Dulder geworden. Der Held, der sich durch sein Handeln in tragische Schuld verstrickt und mit dem Blick auf sein Werk siegend untergeht, hat sich in den Heiligen verwandelt, der nun ganz deutlich christusähnliche Züge trägt. Allerdings muß hier gegenüber Naef betont werden, daß mit dem Verzicht auf die politische Tat nicht auch zugleich die eschatologische Hoffnung verloren geht. Sigismund ist bis zuletzt getragen von einem messianischen Grundgefühl. Er hat gleichsam die Gestalt des Kinderkönigs aus *Turm 1* in sich aufgenommen. Daher betrachtet er sich, wenigstens bis zum Auftreten Oliviers im letzten Akt, durchaus nicht als Opferlamm, sondern als Heiland der verlorenen Menschheit, dessen Mission es ist, das Friedensreich auf der zermarterten Erde aufzurichten.

Wäre es von Anfang an Sigismunds Wille, durch seinen Tod die Erlösungstat am Kreuz zu wiederholen, so müßte *Turm 2* als Passionsspiel betrachtet werden. In Wirklichkeit aber ist das Stück, wie der Untertitel hervorhebt, auch jetzt noch ein Trauerspiel, und zwar das Trauerspiel des Messias, der die Verheißung des Friedensreiches zertrümmert sieht durch den Terror der modernen Diktatur.

Diese Tragödie des eschatologischen Geistes spielt sich erst kurz vor dem Schluß des Stückes ab. Die Anrufungen und Lobpreisungen Sigismunds durch das von messianischer Hoffnung erfüllte Volk gehen voran. Wie in *Turm 1* ist es dieser Hilferuf der Leidenden und Gläubigen, dem sich Sigismund nicht versagen kann. Denn er ist erfüllt von der Sehnsucht nach ursprünglicher, naturnaher Gemeinschaft, die ihn aus der Einsamkeit seines Ich erlösen könnte. Da fällt ein Schatten über die von religiösem Enthusiasmus getragene Szene: Olivier, die Verkörperung der nackten Gewalt, tritt auf. Das Volk wird aus dem Palast gedrängt. Sigismund erschrickt und erkennt in Olivier sofort sein Schicksal. Aber er gibt trotz aller bedrohlichen Anzeichen seine messianische Hoffnung nicht auf. Als sich später wieder hilfeflehendes Volk dem Palaste nähert, läßt er die Warnung vor einem mörderischen Anschlag Oliviers außer acht und zeigt sich am Fenster. Die Worte, die er dabei spricht, sind in ihrer Schlichtheit ein ergreifender Ausdruck für das Leiden des in sich eingeschlossenen Geistes, der keinen Zugang zur Welt findet: *Ich bin allein und sehne mich verbunden zu sein*[21]. Da fällt ein Schuß. Tödlich getroffen, sinkt Sigismund zurück. Der Messias ist in das Räderwerk der modernen Machtmaschinerie geraten: die Mörder sind Scharfschützen

[21] Hugo von Hofmannsthal: *Der Turm*, 1927, Seite 149.

Oliviers. Das nach Rettung schreiende „Volk" ist ein Haufe Pöbel in Oliviers Dienst, der Erlösungssehnsucht schauspielert und so als Lockköder für Sigismund dient. Der Messias aber wird abgeknallt. Und seine Sehnsucht nach Gemeinschaft, ausgesprochen angesichts des menschlichen Abschaums der neuen Tyrannei, steht im Lichte tragischer Ironie.

Es erschien notwendig, die Kraßheit dieses Endes hervorzuheben, um die Tragik Sigismunds in *Turm 2* voll sichtbar zu machen, die sonst allzuleicht hinter seiner einseitigen Glorifizierung als Opferlamm zurücktritt. Eine solche Glorifizierung verträgt sich durchaus nicht mit der lastenden, schicksalsschwangeren Atmosphäre am Schluß des Werkes. Die Stimmung, die die letzte Szene beherrscht, ist die der Trauer und der Erschütterung, und dies mit Recht, denn hier zieht sich der Geist auf sich selbst zurück und überläßt die Welt dem Zugriff der Gewalt. Mit dem Verzicht auf die ordnungschaffende Tat und mit der Zertrümmerung der eschatologischen Hoffnung verfällt Sigismund jener Weltlosigkeit, die sich schon im *Welttheater* in der Gestalt des Bettlers ankündigte. Dort aber war der Verlust der Welt mehr als ausgeglichen durch den Gewinn des Heils im Überweltlichen. Und diese Überwelt, die göttliche Seinsordnung, war sichtbar und gegenwärtig und umschloß das menschliche Leben, so daß die Verbundenheit von Zeitlichem und Ewigem nie zweifelhaft werden konnte. In *Turm 2* dagegen erscheint der Raum des menschlichen Daseins nach oben und unten hin abgeriegelt. R. A. Schröder empfindet dies besonders stark: „Über diesem Gedicht wölbt sich kein Himmel. Ein eherner Gruftdeckel scheint seine Welt nach oben hin abzuschließen"[22]. In der Tat hat man den Eindruck einer Welt ohne Transzendenz, oder, um es genauer zu sagen, einer Welt, die aus dem Zusammenhang des göttlichen Heilsplanes herausgerissen und in die Gottferne gerückt ist. Das Ewige wird zwar von verschiedenen Gestalten (wie etwa von dem Arzt) bezeugt, aber es ist nicht mehr objektiv gegenwärtig und wird nicht mehr wirksam. Am deutlichsten zeigt sich dies in dem Stoßgebet des Arztes, kurz bevor Sigismund erschossen wird: *Eine Wendung, alldurchdringender Gott!*[23] Aber in dieser von Gott entfernten Welt ereignen sich keine *Wendungen* mehr, und Gebete bleiben unerhört. Die einzige Durchbruchsstelle aus dem Ewigen ins Zeitliche findet sich in der reinen Seele Sigismunds. Hier leuchtet der Geist in die Welt herein und weiß sich als ein Glanz von höherem Licht. Aber dieses Wissen um seinen höheren Ursprung ist auch die einzige Kraftquelle, die dem Geiste bleibt. Obwohl nicht von dieser Welt, steht er doch in dieser Welt und bleibt dem Bann der Immanenz unterworfen. Sigismund, der manche verwandte Züge mit Christus hat, nimmt dennoch nicht am Troste des christlichen Glaubens teil. Kein Kreuz erleichtert ihm sein Schicksal, und er ist weit entfernt von dem Entzücken mystischer Gottschau, das den Bettler im *Welttheater* über die Bitterkeit des Lebens und des Todes erhebt. Ganz allein auf sich gestellt, preisgegeben den

[22] a. a. O. Seite 589.
[23] a. a. O. Seite 149.

Mächten des Chaos und der Tyrannei, tritt hier der Geist den Kampf um seine Selbstbehauptung in der Welt gegenüber der diktatorischen Gewalt an.

Dieser Kampf wird in der Auseinandersetzung zwischen Sigismund und Olivier ausgetragen, die die entscheidende Szene des letzten Aktes bildet. Gegenüber *Turm I* verzichtet der Dichter hier völlig auf magische Beleuchtung und Beschwörungskünste. Die Szene ist in das fahle Licht eines entzauberten Daseins gerückt. *Es ist ein nüchterner Tag über der Welt angebrochen*, sagt Olivier[24]. Und er weiß: es ist sein Tag. Denn mit ihm erscheint nicht nur die diktatoriale Gewalt, sondern zugleich das historische Schicksal, dessen Spruch die Welt der Tyrannei überantwortet. Daß Olivier als Werkzeug der Geschichte gesehen werden soll, hat Hofmannsthal auf sehr plastische Weise sichtbar gemacht: er tritt ganz in Leder und Eisen gekleidet auf und trägt eine Keule in der Hand. Mit Beziehung darauf sagt er: *So wie dies in meiner Hand ist und schlägt, so bin ich selbst in der Hand der Fatalität*[25]. Diese unheimliche Gestalt verkörpert den stärksten Gegenschlag gegen alle Versuche, die Geschichte geistig zu bändigen. Die geschichtliche Dynamik erscheint hier völlig vom Geist emanzipiert, spricht dem Fortschrittsglauben wie der eschatologischen Sehnsucht Hohn und reißt die Menschheit aus der Anarchie der Krise unmittelbar in die Gewaltherrschaft hinein.

Und Gott schweigt.

Wie aber kann sich der Geist vor dieser stärksten Bedrohung behaupten? – Nur indem er sich besinnt auf seine Teilhaberschaft am Ewigen. Dieser höhere existentielle Rang hebt den Geist über die bloße Realität hinaus. Seine Heimat hinter der Kulisse der Erscheinungswelt bietet ihm zugleich Gewähr für jene Sicherheit, auf die sich Sigismund gegenüber Olivier beruft: *Ich bin hinter eine Wand getreten, von wo ich alles höre, was ihr redet, aber ihr könnt nicht zu mir, und ich bin sicher vor euren Händen*[26]. Das Wissen um die Möglichkeit des Geistes, das Sichtbare (und damit die Zone der Macht) zu transzendieren, verleiht Sigismund eine metaphysische Hoheit, die seine menschliche Angst vor dem Gewalthaber überwindet. So erwidert er auf die Drohungen Oliviers nur mit Verachtung: *Du hast mich nicht. Denn ich bin für mich. Du siehst mich nicht einmal: denn du vermagst nicht zu schauen, weil deine Augen vermauert sind mit dem, was nicht ist*[27].

Gegründet auf diesen neuplatonischen Begriff des wahren Seins, hat Hofmannsthal hier mitten in Chaos und Terror den Turm der reinen Innerlichkeit aufgerichtet als ein Mahnmal dafür, daß Liebe und Güte möglich sind in dieser Welt – eben weil sie nicht von dieser Welt sind. Der Bestand des Geistes ist gesichert trotz der Entfesselung der Geschichte, wenn auch nur um den Preis des Opfers. Denn das ist die Mission Sigismunds und der Sinn seiner Opfertat: die Fackel des Geistes hochzuhalten, selbst über den Tod hinaus, und damit die Welt zu bewahren vor dem Versinken in totaler Finsternis.

[24] a. a. O. Seite 145.
[25] a. a. O. Seite 143.
[26] a. a. O. Seite 141.
[27] a. a. O. Seite 143.

Es geht daher nicht an, Hofmannsthal zum Nihilisten zu stempeln, wie es Victor A. Oswald jr. in einem vor kurzem erschienenen Aufsatz tut, und zu behaupten, daß der *Turm* den Pessimismus des *Doktor Faustus* von Thomas Mann noch übertreffe: „Mann's allegory of human damnation leaves one faint ray of hope for redemption; Hofmannsthal's is a total disavowal of faith in mankind"[28].

Auf der anderen Seite ist Naef wiederum viel zu optimistisch, wenn er Sigismund charakterisiert als: „Ein großer Führer, der rein durch sein Dasein, rein durch den geistigen Willen der Welt sein Gesetz aufprägt, der siegt, auch wenn – ja indem er leiblich zugrunde geht"[29]. Damit wird *Turm 2* viel zu sehr von *Turm 1* her interpretiert. In einem bis aufs äußerste getriebenen historischen Realismus versperrt der Dichter jede Aussicht auf eine neue Ordnung jenseits des Zeitalters der Gewaltherrschaft. Allein der Geist ist Sinnträger der Menschheit – nicht die Geschichte. Die moderne Tyrannei zwingt ihm die Existenzform leidensvoller Vereinzelung auf. Aber in dieser letzten Defensivstellung bleibt er unangreifbar.

Dennoch bedeutet dieser Rückzug des Geistes auf sich selbst einen Verzicht. Man sage nicht, daß *Turm 2* eine Rückkehr zu Hofmannsthals Anfang, also in die Präexistenz, bedeute. Gerade das Charakteristikum der Präexistenz, die magische Weltverbundenheit, fehlt hier völlig und ist ins Gegenteil, in tief erlittene Einsamkeit, umgeschlagen. Nur so erklärt sich das ergreifende letzte Wort Sigismunds: *Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat*[30]. Dieser Satz will aufmerksam gelesen sein. Jede Wendung hat hier volles Gewicht. Unmöglich, die ganze Fülle des Gehalts kurzerhand auf eine Formel zu bringen. Gewiß, diese Worte „illuminate the de-humanization of a world of creatures that once were men", wie Oswald sagt. Aber das ist doch beileibe nicht alles. Eine so einseitig negative Interpretation ist völlig blind für die tiefe Bedeutung dieses Vermächtnisses. Denn aus diesem Satz leuchtet noch einmal alle Hoheit und alle Trauer, die der Gestalt Sigismunds eigen ist. Eine letzte Einsicht Hofmannsthals in die Sicherheit und die Verfallenheit des Geistes in dieser Weltstunde ist hier ausgesprochen. Die entschiedene Selbstbestätigung geistiger Existenz ist darin (*ich war da*) und zugleich die Klage über den Mangel an Welt. Und vor allem der heroische Auftrag, in dem sich die Stimme des Helden und des Dichters vereint: Zeugnis zu geben, das Licht weiterzureichen in der anbrechenden Weltnacht, auch wenn sich keine Morgenröte am Horizont zeigt.

Wie man weiß, hat sich weder die politische Prophetie des Publizisten, noch die messianische Sehnsucht des Dichters Hofmannsthal erfüllt. Umso bedeutsamer ist es, daß er, voller Ahnung des Kommenden, in dem letzten *Turm* ein Dokument geistiger Selbstbehauptung vorgelegt hat, das der Verzweiflung abgerungen ist – und dem unsere Ehrfurcht gehört.

[28] The old age of Young Vienna. The Germanic Review, vol. XXVII, No. 3, Seite 197.
[29] a. a. O. Seite 280.
[30] a. a. O. Seite 150.

Die Sonne als Kristall.

Mitteilungen aus dem Nachlaß Theodor Däublers.

Von

Werner Hüllen (Birmingham).

I.

Der Nachlaß Däublers[1] erhält dadurch sein besonderes Gesicht, daß er nicht aus Arbeiten besteht, die zufällig in keines der Bücher aufgenommen wurden oder deren Fertigstellung der Tod des Dichters verhinderte. Er enthält vielmehr eine Reihe von abgeschlossenen Gedichten und Aufsätzen, die Däubler zum Teil mehrere Jahre lang unveröffentlicht liegen ließ.

Zu ihm müssen wir außerdem auch einzelne Arbeiten, die an dem einen oder anderen Ort schon erschienen sind, zählen; und zwar deshalb, weil die von Däubler noch kurz vor seinem Tode entworfene Anordnung und gegenseitige Verklammerung der Gedichte und Aufsätze von einer Einzelveröffentlichung nicht ausgedrückt wird. Als Ganzes sind die letzten Arbeiten des Dichters, das Buch *Die Sonne als Kristall* und der Gedichtzyklus *Gesänge um Griechenland*, noch nicht veröffentlicht.

Ein Überblick über diesen Nachlaß hat also nicht die Schreibmappe eines Dichters zu durchblättern, dem der Tod die Feder aus der Hand genommen hat, sondern er muß einen Bericht geben über fertiggefügte Dichtungen und philosophische Arbeiten, die über ihre eigene Gestaltung hinaus für das ganze Lebenswerk Däublers den Stempel der endgültigen Prägung tragen.

Läßt man aphoristisch niedergelegte Gedankensplitter und private Dinge, dazu die Briefe und Tagebücher, die der wissenschaftlichen Sichtung zum großen Teil noch nicht zugänglich sind, außer acht, so heben sich vier Hauptstücke als wesentliche Teile heraus. Das erste bildet die dritte und endgültige Fassung des *Nordlichtes*, an der der Dichter bis zu seinem Tode gearbeitet hat. Sie liegt heute in der Form eines korrigierten Exemplares der *Genfer Ausgabe* im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar.

[1] Die wichtigsten Arbeiten des Nachlasses wie auch handschriftliche Originale der publizierten Bücher sind nach dem Tode des Dichters dem Goethe-Schiller-Archiv in Weimar übergeben worden, wo sie noch heute liegen. Die Klasse der Literatur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz besitzt jedoch in ihrem Depot fast alle Arbeiten in Abschriften. Eine zentrale Sammlung des Nachlasses ist bisher noch nicht durchgeführt worden, so daß man bei Verwandten und Freunden des Dichters auf bisher unerfaßte Manuskripte stoßen kann. Es handelt sich dabei jedoch immer nur um kleinere, einzelne Gedichte. Zwei Romanmanuskripte, *Lili* und *Die Briefe der Yvonne*, werden nicht erwähnt, weil sie wertlos sind. Das Verfügungsrecht über den Nachlaß liegt bei den Erben des Dichters. Frau Edith Bell, geb. Däubler, sei hiermit für ihre bereitwillige Erlaubnis der Zitierung und Veröffentlichung aus dem Nachlaß herzlicher Dank gesagt. Unzugänglich sind z. Zt. noch die Briefe und Tagebücher des Dichters. Ein in Weimar liegender Band *Erinnerungen* war mir leider nicht verfügbar, doch sind Auszüge daraus von Sebastian Heissel in dem Aufsatz „Theodor Däubler – ein Schwabe?“ im Euphorion Bd. 38, S. 208–24, 1937, veröffentlicht worden.

Ein Vergleich dieser, von Däubler als *Athener Ausgabe* benannten Fassung mit der vorliegenden *Genfer Ausgabe* zeigt, daß nur sprachliche Korrekturen vorgenommen wurden. Stets wird eine vollere und kürzere Prägnanz des Ausdrucks erstrebt. Daneben sind der *Athener Ausgabe* 94 Terzinen, die sogenannte *Dante-Vision*, zugedacht, die in den Abschnitt *Der Geist* eingeschoben werden sollen.

Da diese neue *Nordlicht*-Fassung keine Umarbeitung der Substanz, sondern nur eine Verbesserung des sprachlichen Ausdrucks ist, können wir uns hier eine genaue Betrachtung ersparen. Einer stilistischen Untersuchung wäre sie unentbehrlich, wie auch eine erneute Drucklegung des Epos diese Fassung als Unterlage zu nehmen hätte.

Als zweites Hauptstück könnte man eine Reihe von Aufsätzen bezeichnen, die Däubler auf seiner Reise durch Griechenland, Syrien und Ägypten von 1921 bis 1926 geschrieben hat. Auch sie sollen hier nicht eingehend betrachtet werden, da sie im Grunde nur journalistische Arbeiten sind, ähnlich den von Max Sidow unter dem Titel *Griechenland* herausgegebenen Aufsätzen. Es ist allerdings Journalismus von höchstem Niveau, Einheit von Beschreibung und Deutung, von Reisebericht und dichterischer Schau. Diese Aufsätze sind Zeugnis eines vorurteilslos auffassenden, erlebnisbereiten Geistes, der sich in seiner deutungsstarken Kraft schon in den Büchern *Der Heilige Berg Athos* und *Sparta*[2] erwiesen hatte.

Die beiden letzten Hauptstücke sind dann der Gedichtzyklus *Gesänge um Griechenland* und das Buch *Die Sonne als Kristall*, das aus den drei Aufsätzen *Gleichgewicht im Kosmos*, *Heimgang der Stämme* und *Delos* und aus mehreren der *Gesänge* besteht. Ihm soll unsere Hauptaufmerksamkeit gelten. Die *Gesänge um Griechenland* verdienen eine besondere Betrachtung.

II.

Wer sich in die Dichtungen Däublers einleben will, muß sich zunächst daran gewöhnen, mit kosmischen Metern zu messen, weit ausholend Jahrtausende mit großen Schritten zu durchqueren und sich in einer Welt zu Hause zu fühlen, deren Gegenstände planetarische Ausmaße haben. Lichtstraßen ziehen von Unendlichkeit zu Unendlichkeit, elliptische Planetenbahnen überqueren und umkreisen sie, und weiträumige Sternenwelten sind in kosmischen Landschaften vereint. Dabei ist es der Kraft des verdichtenden, alles zum Bild zusammenballenden Wortes zuzuschreiben, daß diese Visionen erlebbar und vorstellbar bleiben, daß sich aus ihnen Bilder mit sprechender Ausdruckskraft formen. Däubler ist ein Dichter, der ein äußerstes Maß an Abstraktion zu einem augenhaft erlebbaren Bilde zu wandeln vermag, und zwar zu wandeln durch die unmittelbar vergegenwärtigende Kraft seines Wortes.

Dieses Vermögen, das räumliche Riesengebilde zu möglichen, jedem auf-

[2] beide Insel-Verlag, Leipzig 1923.

geschlossenen Gemüt vorstellbaren Bildern macht, verwandelt auch das komplizierte, vielfach verwirrend geschlungene Kräftebündel der Geschichte in einen Reigen von Visionen, in denen Vergangenheiten zu neuem sprühendem Leben erwachen und in denen die oft so papierenen Daten der Weltgeschichte sich mit Fleisch und Blut füllen. Vom unterschiedsarmen Halbdunkel des mythischen Beginns bis zum lupenscharfen Leben unserer Tage hat alles greifbare Gestalt gewonnen. Das vielfältige Leben in Raum und Zeit ist hier einem Menschen zum Erlebnis geworden und wird durch sein Wort als Erlebnis an andere vermittelt.

Aber Däubler läßt die Fülle des Schaubaren nicht nur auf sich einströmen, um sie im Wort verwandelt weiterzugeben. Er fügt ihr spontan etwas hinzu, etwas, das den Grund in seiner Psyche hat, das sich aus seiner eigenen Lebensproblematik nährt und das der Wortwerdung des im Erlebnis Geschauten jenes Salz des Individuellen gibt, das ein Werk zur Weltdeutung macht. Nach diesem geheimen Mittelpunkt haben wir zu fragen.

Däublers dichterisches Schaffen ist in seinen Anfängen stark dem Expressionismus verhaftet. Bevor dieses Wort in der Literatur überhaupt einen fest umrissenen Inhalt hatte, hat er Gedichte geschrieben – die Anfänge des *Nordlichtes* liegen 1898 – , die sich später als reiner Ausdruck dessen, was man mit Expressionismus meinte, erwiesen. Und dennoch ist er nie ein reiner Expressionist im Sinne der literarhistorischen Kategorie gewesen. Davor bewahrte ihn schon sein romanisches Blutserbe. Expressionismus wie auch Futurismus, dem er im *Sang an Mailand*[3] seinen Tribut zollte, waren Entwicklungsstufen, nicht in dem Sinne, daß er sie als Irrtümer hinter sich gelassen hätte, sondern als Durchgangsstadien, deren wesentliche Errungenschaften er zeit seines Lebens behielt und deren Modetorheiten er ablehnte.

Zur expressionistischen Substanz seines Werkes gehört die Zentralstellung des Geistes. Das Leben ist Geist – dieses Axiom aller expressionistischen Dichtung, so schillernd es auch in der unterschiedlichen Interpretation des Wortes Geist ist, beschreibt Däublers ganzes Werk. Damit rückt der Mensch in den Mittelpunkt aller Problematik. Aber wenn Däubler von Geist oder Leben spricht, so meint er nicht das des Einzelnen, des Individuums, das sich hic et nunc einzurichten, zu entscheiden und zu verantworten hat. Kein existenzanalytisches Denken umkreist das Ich. Der Mensch ist für Däubler der Menschengeist schlechthin, die in einem Ich zusammengefaßte Menschheit, jener einmalig ausgezeichnete Ort im Sein, an dem sich durch das Medium des Geistes das All mikrokosmisch wiederholt und in dem die Gärungskräfte liegen, deren Reifwerden das Gesicht der Erde und ihrer Kulturen bestimmt. Hegels Begriff des Weltgeistes kommt diesem Ich vielleicht am nächsten. Der unbeschränkte Glaube an die weltformende Bedeutung des menschlichen Subjektes, der persönlich-ichhafte und dabei doch völlig überpersönlich-objektive Gang des Weltgeistes durch die Jahrtausende der Geschichte, die polare, zu überhöhender Synthese strebende

[3] in *Hymne an Italien*, 3. Aufl., Insel-Verlag 1924, S. 160ff.

Struktur seines Lebens, schließlich die pantheistische Nähe von Gott und Welt, Allgeist und Mensch: das alles sind Züge, die Däubler in die Nähe Hegels rücken.

Dieser Problemmittelpunkt in der Frage nach dem transzendenten Ich ist nicht von Anfang an in Däublers Werk sichtbar. Zwar schon im *Nordlicht* durchwandert das *lyrische Ich*, wie der Dichter hier sagt, in seinen verschiedenen Metamorphosen die Zeit- und Kulturräume, aber der Reigen des Geschehens, die rasende Lebendigkeit der Bilder droht diesen gedanklichen Mittelpunkt zu verschütten. Aus dem Geschehniskreis, der eigentlich immer weitere und weitere konzentrische Ringe zieht, wird scheinbar eine Folge von Bildern, eine Ereigniskette, in die das Leben vergangener Welten eingeht. In der *Hymne an Italien*, in *Hesperien*, den anderen Gedichtbänden, Prosabüchern und kunsttheoretischen Arbeiten steht vollends das Gegenständliche, sei es der Natur oder der Kunst, im Vordergrund. Ja, hier versenkt Däubler sich oft in die Kleinheit des subtilen pflanzlichen und tierischen Lebens, freut sich an der Natur oder deutet mit dichterischer Selbständigkeit die Erscheinungen der – damals – modernen Kunst.

Erst viel später geht es, auch thematisch artikuliert, um den Menschen, um die Bedingungen seines Erdenlebens, die Möglichkeiten seiner Erlösung. Während und nach der Griechenlandreise zieht Däubler sich auf diesen Innenraum zurück.

Aber damit wird nicht eigentlich eine neue Position gewonnen. Gewiß, Däubler schafft Neues, spannt Gedanken von einer fast forcierten Esoterik von Kultur zu Kultur, aber im Grunde spricht er nur das direkt aus, was hintergründig auch in seinen frühen Büchern schon lebt. Deshalb wird erst von hier her verständlich, wie die riesige Geschichtsdichtung, wie die Verherrlichung der Natur, wie die himmlische Feier des Lichtes, der Rausch der Farben und Töne verstanden werden müssen. Däubler hat in seinen späten Arbeiten, wohl ohne sein Wissen, auch über sein eigenes Werk gesprochen.

Das wichtigste Buch hierfür ist *Der Fischzug*[4], jene Sammlung von religionsphilosophischen und mythologischen Essays, deren Erlebnisgrundlage wieder in der Reise durch Griechenland, Ägypten und den vorderen Orient zu suchen ist, wenn auch einzelne Arbeiten schon vorher geschrieben wurden. Das Buch wurde 1930 veröffentlicht, ist aber selbst bei Freunden und Kennern des Dichters viel zu wenig bekannt geworden. Zum Gedächtnis des 75. Geburtstages, am 17. August 1951, ist eine Reihe von Aufsätzen über Däubler erschienen: kaum einer spricht von der Welt, die sich im *Fischzug* auftut und ohne die man das Phänomen Däubler nur halb erfaßt.

Diesem Buch nun sind zwei weitere Aufsätze zugewachsen, eben jene, die heute noch ungehoben im Nachlaß ruhen: *Gleichgewicht im Kosmos* und *Heimgang der Stamme*. Sie gehören zum astral-mythologischen und religionsphilosophischen Themenkreis, der im *Fischzug* erstmalig mit Entschiedenheit auf-

[4] Jakob Hegner, Hellerau 1930.

gegriffen wurde, sie gehen über dieses Buch noch hinaus, weil in ihnen irgendwie die Summe des ganzen Werkes enthalten ist.

Dabei wäre es ein Irrtum, wollte man nun ein Referat über die früheren Werke erwarten, oder auch nur einen Bericht, wie Däubler ihn in der *Selbstdeutung*[5] gegeben hat. Zwar beginnt er in *Gleichgewicht im Kosmos* mit dem Satz: *Da mein Sinnen und Sammeln von Gesichten immer wieder zur Nordlicht-Idee zurückkehrt, ist es unerläßlich, ein paar Sätze zu prägen, die Verständnis der geistigen Grundlage alles von mir Geschriebnen herbeiführen könnten,* aber diese Sätze beschäftigen sich nicht mit dem Werk – oder doch nur ganz am Rande –, sondern mit der Sache, mit dem Problem, dessen Sinnbild Däubler im Polarlicht fand.

Wenn dieses neue und letzte Wort des Dichters zugleich ein Licht auf sein ganzes Werk wirft, so auch deshalb, weil dieses Werk sich im Grunde immer und immer wieder mit einer einzigen Frage beschäftigt hat. In Däublers Dichtungen läßt sich so gut wie keine Entwicklung der eigentlichen Substanz verfolgen. Lediglich das *Orphische Intermezzo* und die spätere Antikendeutung sowie die Urteile über den literarischen Expressionismus machen hier eine Ausnahme. Nur eine Entfaltung herrscht hier, ein Auseinanderlegen, Wenden, erneutes Betrachten, nochmaliges Angehen der einen Frage aus anderen Perspektiven heraus. Es gibt kaum einen zweiten Dichter, der so schöpferisch-einseitig erlebt und gedacht hat. Hinter der Fülle der einzelnen Wortprägungen, Erlebnisse und Bilder zeichnen sich die Konturen eines geschlossenen Problemraums ab. Das Werk als Ganzheit betrachtet, hat fast die Kontinuität eines philosophischen Systems[6]. Allerdings liegt hier nicht sein markantes Profil, da Däubler nicht durch seine Systematik, sondern durch seine unmittelbare Bildlichkeit überzeugt.

Dieser Werkstruktur nun ist es zuzuschreiben, daß ein Wort über Däublers Nachlaß zugleich ein Wort über sein ganzes Werk sein kann. Und dieses Wort ist deshalb zugleich gerechtfertigt und gefordert, weil Däubler hier zum letztenmal und endgültig ausgesagt hat, worum er in seinem ganzen Werke ringt.

III.

Das Leben des Geistes konstituiert sich für Däubler in zwei Dimensionen: im Raum als Natur und in der Zeit als Geschichte. Die Kunst hat an beiden Ordnungen teil und bildet eine synthetische Mitte. Natur und Geschichte aber sind Erscheinungsweisen, die dimensional geordnete Oberfläche eines Etwas, das selbst keinen Anteil hat an Raum und Zeit. Dieses Etwas ist Däublers Ziel, der Inhalt seiner Visionen und seines Denkens. Es ist das echte Ziel des Ekstatikers – man denke an die kongeniale Erfassung des Dichters durch Barlach in seinem *Ekstatiker*, der Däubler zum Modell hat – und des Mystikers. So wird das

[5] *Nordlicht*, Insel-Verlag, Leipzig 1921, I, S. 7–40.

[6] Es ist durchaus gerechtfertigt, hier wieder an Hegel zu denken, dessen ganzes System ja auch aus der einen Grundkonzeption des dialektischen Dreischritts und aus der in allen Disziplinen der Philosophie durchgeführten Bestätigung dieses ersten Gedankens besteht.

ganze Anliegen Däublers ein religiöses; denn der Unterschied zwischen den dimensionalen Erscheinungen des Lebens und dem Leben selbst ist für ihn zugleich der zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen dem Heiligen und dem Sündhaften.

Wo liegt der Schlüssel für dieses Streben nach dem Außerdimensionalen, dem Metaphysischen?

Die Frage nach der Struktur des Menschseins konzentriert sich Däubler in der Frage nach der Person Christi. Dessen dogmatisch postulierte Doppelnatur ist für den Dichter nicht nur ein Glaubensgeheimnis, sie bedeutet ihm vielmehr den einzigen Zugang in der Wirklichkeit, der Aufschluß geben kann über das Verhältnis von Gott und Mensch. Und da Christi Existenz geschichtlich, in der Zeit beginnend und vergehend ist, liegt in seiner Person auch der Schlüssel, der in das Wesen der Geschichte hineinführt. Christus wird dem Dichter zu einer kosmischen Macht, zu dem einmaligen und einzigen Punkt, an dem der Schleier reißt und hinter der zeiträumlichen Wirklichkeit die dimensionslose, nicht wirkliche, sondern g e l t e n d e Wahrheit erscheint. Der Mensch selbst kann nicht unmittelbar nach seiner metaphysischen Struktur befragt werden, weil er ein gefallener, sich selbst entfremdeter Mensch ist, der sein höheres Wesensbild verloren hat. Die Frage nach der Stellung des Menschen wird zur Frage nach dem Geheimnis des Gottmenschen.

Welche Wahrheit nun, die für die Wirklichkeit des Lebens bestimmend ist oder doch sein sollte, wird für Däubler in Christus existent? Zwei Zitate seien nebeneinander gestellt, die in ihrer fast gleichlautenden Wortgestalt bei gegensätzlichen Aussagen ein Schlüssel für diesen Gedankenkomplex sein können.

Wagen wir es auszusprechen: der Elohim der Sonne ist Christus. Und: *So wage man es endlich auszusprechen: der Mensch ist die Sonne – über ihm, durch seine Willkür oder Hut geschieht Umgestaltung der Erde*[7].

Wenden wir uns dem ersten Zitat zu.

Es enthält eine metaphysische Aussage, die jedoch auf historischem Boden gewonnen wird. Der größte Teil des Aufsatzes *Heimgang der Stämme* beschäftigt sich mit den orientalischen Astralreligionen, also Lebensformen, deren lenkende Macht in den Sternen geglaubt wurde. Sterne sind Determinanten, Kräfte, die des Menschen Entscheidung beeinflussen. Der Orient hat eine astral bestimmte und somit nicht vom freien Menschen geschaffene Kultur, ebenso die entscheidende Zeitenwende, in der gleichzeitig und unabhängig voneinander die Griechen und die Hebräer den Weg zur Überwindung der Sterne und damit zur endgültigen Freiheit antraten. Dieser Weg kam erst im Christentum an sein Ziel.

Der Maßstab der Kulturbetrachtung liegt also für Däubler in der Freiheit der Menschen, die dieser Kultur ihren Stempel aufgedrückt haben. Es ist in der Tat eine stark ethisierte Kulturanschauung. Noch genauer läßt sich sagen: für

[7] *Heimgang der Stämme*, S. 9 und *Gleichgewicht im Kosmos*, S. 6. Die Seitenangaben dieser beiden Aufsätze beziehen sich auf das mir zugängliche Manuskript in Maschinenschrift.

Däubler mißt sich das Niveau einer Kultur an ihrer Haltung zum Eros, an der Beherrschung der menschlichen Triebe und ihrer Einordnung in die Lebensganzheit. Deshalb spiegelt sich jede Kultur getreu im Verhältnis der beiden Geschlechter wieder.

Aber die astralen Mächte des Orients sind keine naive Beseelung vorhandener Naturgewalten. Ihre Wirkmächtigkeit liegt nicht in ihrem Dasein – dann wäre sie logischerweise nie auszuschalten –, sondern in der seelischen Lage des Menschen. Im *Fischzug* steht: *Der Geist, der uns schafft, redet auch zu den Sternen: Aus eigner Verheißung geben wir ihnen den richtigen Namen. Keine festen Welten sind das da oben, sondern unser Wissen um die Zukunft, Flammen im menschlichen Herzen. . . . Was in uns wahr ist, gilt auch für die Sterne*[8].

Die Sterne sind im Menschen selbst liegende Tendenzen, die sich in der planetarischen Welt nur physisch verkörpern. Abhängigkeit von den Sternen ist Abhängigkeit von den eigenen niederen Trieben, vom eigenen Willen zur Erde und zum Fleisch. In diesem Sinne hat Däubler sie in *Heimgang der Stämme* zusammengestellt und jedes Sternes Anteil an der selbstverschuldeten Verfälschung des menschlichen Wesensbildes bestimmt. Alles, was nicht zur reinen, unverfälschten Substanz, zum „Seelenfünklein" des Menschen gehört, was seinen Willen in irgendeine Richtung bannt, erscheint im astralen Raum in materieller Verdichtung. Auch das, was wir als die höheren Triebe kennen, die Sehnsucht nach Licht und Freiheit, wahre Liebe und Wille zur Erlösung gehört ihnen an. *Entichung löst vom Schicksal* lautet der letzte Satz von *Gleichgewicht im Kosmos*.

Dieses Verhältnis zwischen den Lebensmächten im Menschen und der Sternenwelt führt zur Frage des Verhältnisses zwischen dem Physischen und Metaphysischen überhaupt, der Wirklichkeit und Wahrheit. Der Aufsatz *Gleichgewicht im Kosmos* widmet sich vorwiegend diesem Problem. Dort heißt es: *Die Sonne im Zenit vergegenwärtigt uns die Sonne im Nadir. Der ist im Menschen geborgen. Von Hegel angeregt könnte gesagt sein: es gehört zur Sonne des Seins eine Unseins-Sonne. Die sichtbare beruht auf der Gegensonne, die wir hören. Gäbe es eine schweifende überm Horizont ohne eine stillstehende im Menschen? Nur im Geschöpf wird seine Schöpferin Sonne. Was wäre ein Strahl, der nicht den Erwärmbaren, den Erhellten träfe? Wie Geist und Leib ergänzen die Sehende und die Wissende einander: die Spaltung ist scheinbar. Sie vollzieht sich in unserm Bewußtsein. Ein Metaphysisches muß physisch ins Auge springen*[9].

Wie Geist und Leib ergänzen sich die metaphysische und die physische Sonne, ergänzen sich die Welt der physischen Gegenstände und jene der metaphysischen Bedeutungen, die in der Brust des Menschen liegt. Das ist ein Verhältnis der gegenseitigen Entsprechung, das die Gestaltenfülle des Raumes zu Sinnbildern der einen, einzig geltenden Wahrheit macht. Der Kosmos mit Sternen und Planeten, mit Pflanzenreichtum und Tierleben ist ein Sinnbild der menschlichen

[8] S. 49.
[9] S. 2/3.

Innenwelt, ist der in den Raum und die Materie projizierte Kosmos in der Psyche.

Man kann aufgrund dieser Aussage eine ganze Liste von Sinnbildern bei Däubler zusammenstellen; denn der Dichter geht hierin bis ins Kleinste und Unscheinbarste unserer Welt. Zuvörderst Sonne und Licht, dann die Sterne, der Mond, Wasser und Wind, Insel und Kontinent, der Baum, schließlich die Kleinwelt der Gräser, Blumen, Leuchtkäfer und Bienen: all das steht in Däublers Werk mit sinnbildlicher Bedeutung für die Wahrheit, die unmittelbar nur im Menschen gegenwärtig ist.

Im frühen Werk lassen sich definitionsartige Prägungen finden, die erst von hier her ganz verständlich werden. Es heißt z. B.: *Was ist der Sturm? Der Wunsch, dem Mond des Menschen Wort zu sagen.* Oder: *Was sind Leiber, Menschenleiber? Doch sichtlich greifbar gewordene Beschlüsse, Augen gegen den Himmel zu richten*[10]. Die Bienen sind *himmlische Gedichte*, die im Fluge ihre *Sonnenpflichten* erfüllen[11]. *Der Albatros hat kein Ich: er ist bloß im Schwung gehaltenes Weltwissen . . . So eine verleiblichte Antwort auf die Frage: Was tut der Mond? ist der meerbekreisende Albatros*[12].

Wie die Schädeldecke vom Hirn, so wird von innen her jeder Gegenstand und jedes Leben geprägt. Alles ist Bild eines ihm und nur ihm allein zukommenden Sinnes[13].

Aber diese Sinnbildlichkeit ist keine spiritualistische Verdünnung der Erscheinungswelt, die man ja auch bei einem so den südlichen Breiten, ihrer Lichtfülle und ihrem tropisch wuchernden Naturreichtum verfallenen Dichter wie Däubler nicht erwarten kann. Der Dichter begründet den Spalt zwischen dem Kosmos der Wirklichkeit und dem geistigen Kosmos der Wahrheit. Er sagt: *Bloß durch beider Verschmolzenheit geschieht Bewußtheit*[14].

In diesem Satz liegt geradezu eine Erkenntnistheorie, die überdies ihre Nähe zur idealistischen Philosophie nicht verleugnen kann. Die Außenwelt bleibt in ihrer Realität, in ihrem Bedeutungsgewicht erhalten, denn nur über sie wird die Erkenntnis des eigenen Wesens möglich.

Christus nun ist der Elohim der Sonne, deren Licht die Leuchtkraft der Sterne überstrahlt. Er verkörpert sich in jenem Planeten, der schon physisch der Sieg des Lichtes über die Nacht ist. *An dem Tag, den der Nazarener uns gebracht hat, sind alle Astralgötter verschwunden*[15]. Und das heißt: Christus ist der Mensch in der Fülle und Reinheit seines Wesens, der Sieg des höheren Wesensbildes im Menschen über seine niederen Überlagerungen. Er ist der paradiesische Mensch, der neue Adam, wie das Neue Testament ihn nennt. *Wir haben im Grunde keinen*

[10] *Mit silberner Sichel*, 2. Aufl., Insel-Verlag, Leipzig 1920, S. 14 und 24.
[11] *Hymne an Italien*, S. 36.
[12] *Mit silberner Sichel*, S. 19.
[13] vgl. *Nordlicht*, I, S. 123.
[14] *Gleichgewicht im Kosmos*, S. 2.
[15] *Heimgang der Stämme*, S. 5.

außermenschlichen persönlichen Gott der Hebräer, wie beispielsweise auch die Mohammedaner, sondern Gott ist unsre tiefste Idee, Jesus Christus ihre Verkörperung auf Erden, heißt es schon im *Fischzug*[16]. Und weil Jesus der reine, ungefallene, deshalb auch androgyn-ungeschlechtliche Mensch ist, vereinigt er sich im Tode mit Christus und wird Gott. In *Heimgang der Stämme* steht zu lesen: *War Jesus Jude? Bestimmt. Der Mensch Jesus aus dem königlichen Stamm Davids war durchaus Jude. War aber Jesus Christus Jude? Da sagen wir nein. Christus war nicht der jüdische Messias, und Jesus und Christus haben sich erst im Todesaugenblick als Einheit empfunden. Da aber geschah durch den Geist das höchste Wunder: Auch Jesus ging seines Judentums verlustig, sein Geburtstag*[17] *wurde vergessen und Christi Erscheinen zu Weihnachten trat nunmehr einzig als Tag einer Weltwende hervor*[18].

Eine Erörterung des zweiten angeführten Zitates ist damit überflüssig geworden. Das erste ist in das zweite eingemündet. Der Mensch ist die Sonne. Das heißt: in jenem Punkt seines Wesens, der nicht der Zeit-Raum-Dimension angehört, der seinen innersten Kern ausmacht, ist der Mensch reiner Geist, ein Teil der Substanz Gottes. Das Licht, seit alters her Symbol des Geistes, ist das Sinnbild des Menschen und damit Christi und damit Gottes. Der reine Mensch und Christus sind identisch. *Nur Gottes Wort ist ewig, und es beruht auf uns. Wir ziehen heim, Ihm, somit uns selber, zu!*[19]

Hier wird von Däubler ein außerzeitlicher Pantheismus vertreten. Die Nachfolge Christi verbürgt nach dem Tode das Einswerden mit Gott. Die Spannung, die der Sündenfall – und das heißt für Däubler: der Wille des Menschen zur geschlechtlichen Fortpflanzung – zwischen Gott und Mensch aufgerissen hatte, ist im Nazarener überbrückt. *Er hat die Spannung zwischen Schöpfer und Geschöpf, die seit Eden immer mehr gesteigert war, in sich bezwungen*[20].

Däubler ist in diesen Gedankengängen nicht nur sachlicher Philosoph, er ist auch ringender Mensch. Das Christentum war für ihn zwar immer schon eine kulturelle Macht, und zwar kulturell in jenem ethischen Sinn, der nicht das intellektuelle Niveau der Menschen, sondern das Maß der Freiheit, die sie über ihre Triebe erlangt haben, meint. Aber später ist doch die unmittelbare persönliche Beteiligung des Dichters an dem, was er über Christus aussagt, deutlich spürbar. Sie verrät sich in der inneren Spannung, im Nachdruck, den er seinen Worten leiht. Schon im *Fischzug*, entschieden aber in den nachgelassenen Aufsätzen wird Däubler mahnend, beschwörend. Man spürt die Gebärde eines Predigers, geradezu ein seelsorgerisches Verantwortungsbewußtsein hinter den Worten. Bibelzitate stehen als Bekräftigung der Gedankengänge hier, die in der Art ihrer Anführung etwas Absolutes, letzte, ihnen für den gläubigen Menschen als geoffenbartes Gotteswort zustehende Autorität an sich haben.

[16] S. 151.
[17] der nach Däubler nicht der heute gefeierte Weihnachtstag war.
[18] S. 9.
[19] *Fischzug*, S. 68.
[20] *Heimgang der Stämme*. S. 6.

IV.

Wie nun strahlt dieses Christusbild auf die Geschichtsauffassung Däublers zurück?

Die Geschichte ist erfüllt vom Streit der astralen Kräfte. Die Sternenjahre lösen einander ab, die Menschen sind ihren Beeinflussungen und damit den Beeinflussungen ihres eigenen unreinen Wesens botmäßig. Geschichte ist der Gang des Menschen zur Sonne, der durch die Astralmächte immer wieder in die Irre gelenkt und zu Abschweifungen gezwungen wird. Und das heißt: Geschichte ist der Gang des Menschen zu seinem eigenen höheren Wesensbild, den seine niederen Triebe und sein der Erde verfallenes Wollen immer wieder zu Umwegen zwingen. Die Kräftebalance zwischen Sonne und Sternen ist der Motor allen zeitlichen Werdens.

Von hier aus läßt sich Däublers ganzes riesiges Geschichtswerk neu überblicken: das *Nordlicht*, die Deutungen der Antike – in den späteren Dichtungen mehr dem Apollinischen zugeneigt als im Intermezzo des Epos –, die Worte über Rom, das europäische Mittelalter und die unmittelbare Gegenwart.

Der Orient ist bestimmt von den entfesselten Trieben des Menschen, von seinem Willen zur Erde, zum Weibe und zum Fleisch. Die babylonische Hure ist das Sinnbild jener Zeit. Das Weibliche ist in ihr erniedrigt zum Nur-Geschlechtlichen, das Leben ist gespalten in den Willen zu Trieb und Erde und die Sehnsucht zu Geist und Sonne. Aber die Sehnsucht zur Sonne ist hier nur abgrenzend, negierend. Die indische Daseinsverneinung resigniert vom Leben, zieht sich aus dem Wechselspiel seiner polaren Kräfte zurück und findet ihren höchsten und eigentlich wahren Ausdruck im Entschluß zum Selbstmord. Die iranische Kultur ist einseitig und in ihrer Einseitigkeit Vergewaltigung der Lebensganzheit. Es ist der Sieg der Sterne über die Sonne, des Fleisches über den Geist, des Weibes über den Mann, des Dämons über den Engel.

Die Geistigkeit Jehovas ist der erste Ansatz zu einer Neuwerdung, der Beginn einer Ordnung, die Geist und Fleisch versöhnen wird. Unabhängig von der Kraft, die in Jehova ihre Quelle hat und sich in Christus vollendet, ereignet sich der Aufbruch der Antike, der in die gleiche Richtung führt. Hier liegt der entscheidende und zugleich geheimnisvolle Doppelansatz zu einer Kultur der Freiheit. *Hellenen und Hebräer halten in unserer Westvölker Seelensubstanz ein Gleichmaß, das des Menschen geistige Schwebe verbürgt.* Und: *Wie der Einklang zwischen Hellenen und Hebräern bestehen konnte, bleibt noch Geheimnis*[21]. In Griechenland entsteht die Kultur einer geistigen Straffung, einer Aufgipfelung des Lebens zur Selbstbeherrschung und -verantwortung hin. Apollo und Dionysos sind die Geistesmächte dieser Epoche: Dionysos, der Gott des stürmenden, bacchantisch-rauschenden, unmittelbar aus dem Blute und seiner Zeugungskraft gespeisten Lebens; Apollo, der Gott der Veredelung und Zucht, der Eindämmung, Willens-

[21] a. a. O., S. 1 und 16.

kraft und der geistgelenkten Beherrschung. Was sich in der Strenge des spartanischen Staates, im weiblich-weichen und geometrisch-kantigen Stil der Ionier und Dorer, in der Blüte der attischen Tragödie – jener apollinischen Dichtung, gespielt im Heiligtum des Dionysos – vollzog, ist die Überwindung der asiatischen Entgrenzung und der Gewinn einer Lebenseinheit, in der die polaren Kräfte sich gegenseitig befruchten und im Gegen- und Ineinanderklang der Lebensmächte höchste Geistigkeit bei dichtester Lebensunmittelbarkeit erreicht wird. Die Antike ist die Selbstformung des Menschen, in ihr ist das Maß an Vollkommenheit wirklich, das der Mensch mit seinen eigenen Kräften zu leisten vermag.

Die Substanz des Christentums liegt im Leben des Gottessohnes. In dem Menschen Jesus wird der ganze Mensch neu, nicht jedoch als Bemühung einer Epoche und ihres Kulturwillens, sondern als ein donum gratiae. Im Geschichtsgang überwindet Jesus Christus damit die Einseitigkeit des Orients und führt die Antike zu ihrer eigentlichen Vollendung. Apollo und Christus sind einander verwandt. Mit Hölderlin scheut Däubler nur aus Ehrfurcht davor zurück, sie als Brüder nebeneinander zu stellen.

Geschichte ist für Däubler unmittelbares Leben, der Kampf des Geistes wider den Ungeist im Alltag des Volkes. Nicht Gesetze und Dekrete, sondern Kulte und Werke des geistigen Schaffens sind die Zeugnisse der geschichtlichen Wirklichkeit. Die konzentrierteste Darstellung dieses Geschichtsbildes ist Däublers Aufsatz *Delos*, der in das Nachlaßwerk aufgenommen wurde.

Däubler verfolgt hier die Substanz des delischen Gottes durch die ganze abendländische Geschichte hindurch, begonnen von den mythologischen Berichten über seine Geburt – die im verzweifelten Herumirren der Latona dem Dichter wie ein heidnisches Gegenstück zur Geburt Jesu erscheint – bis zu den kritischen Gedanken Kants und den Malern des französischen Impressionismus. Durch Antike, Mittelalter und Neuzeit hindurch spürt Däubler der apollinischen Geistigkeit nach, findet sie in der Philosophie, der Dichtung, der Musik, den bildenden Künsten, der Staatswissenschaft, in der Mathematik, den Anfängen der Naturwissenschaften und Technik.

Es ist gewiß eine sehr einseitige Geistesgeschichte, die Däubler hier geschrieben hat, aber in dieser Einseitigkeit hebt sich das markant heraus, was als bindendes, immer wieder neu aufgegebenes Element sich durch die Jahrhunderte hindurchzieht. Hier öffnen sich immer und immer wieder überraschende Perspektiven und Zusammenhänge, die sonst selten hervortreten. Wie zwangsläufig fügen sich Systeme und Gedanken, Kunststile und Neuentdeckungen aneinander, offenbaren sich als Zeugnisse eines großen, über die Jahrhunderte fortdauernden Willens.

Der Wert dieses ausgedehnten Aufsatzes liegt nicht in der bedrückenden Fülle des Materials, mit der Däubler den geistigen Gehalt der gesamten abendländischen Geschichte in 90 Seiten aufeinander türmt. Er liegt im Aufweis der großen geistigen Verbindung, die von Thales bis Kant nie abgerissen ist. Die Besten des

Abendlandes haben in ihren Gedanken und Werken das auf immer neue Art zu verwirklichen gesucht, was die Griechen früh schon in dem Namen Apollo zusammengefaßt haben: das Menschsein auf seiner steilsten Höhe, wo das Leben Vollzug der geistigen Gesetze ist und wo die Gegensätze der Wirklichkeit ihre Spitzen verlieren und sich in reiner Harmonie verbinden.

Daß auch die Geschichte des Christentums vom apollinischen Geist geprägt ist[22], ist für Däubler Zeugnis der Wesensnähe des Nazareners und Deliers. Deshalb kann er als Résumé und Mahnung den lapidaren Satz prägen: *Apollo ist Europa*[23].

Was Däubler in seinem Epos und den späteren Werken durch eine Überfülle von Bildern und durch genaue Interpretationen gesagt hat, prägt er in *Gleichgewicht im Kosmos* erneut, wenn auch in abstrakter, vergeistigter Gestalt. Die Geschichte begann, *als unser Vorfahre sich der Hut einer Sonne anvertraute, ihr Opfer brachte, um Aufstieg im Licht zu sichern, zu sichten. Das begibt sich im leuchtenden Urkern einer ihr All erspannenden Seele. So bleiben wir Sonne zugepflichtet. Schwindellose schreiten über Klüfte ihrer aufgetanen Welt; über Traumseile, unter denen die entstellte Wirklichkeit droht. Menschen, die ihren Auftrag nicht bewältigen, straucheln, stürzen ab. Der Völkerschaften sind zu viele; wer das Blut befragt, erkundet Untergang. Erhoben bleiben wir im Gefühl des kosmischen Gleichgewichts: das Übrige ist nichts. Nachtwandlerisch begab sich der Mensch am Morgen auf empfohlne Wallfahrt; der abendliche entscheidet sich selbstherrlich zur Wallfahrt. In uns sind Wege der Helligkeit verlegt, wir dürfen sie talwärts bei Pflanze, Tier fruchtbringend beschreiten. Wir können uns aber auch Wirrsal der Ungeborgenheit in uns, der Sündhaftigkeit überlassen. Seit wir, wie geschrieben steht, vom Baume der Erkenntnis gegessen haben, ist der Mensch die Sonne: Luzifer, der das Licht in die Tiefe der Schwergewichte verborgen hat, ist deutlich wach geworden. Seitdem gibt es zur Sonne auch einen Sünderweg*[24].

Diese Gedanken geben auch der Geschichte jene Transparenz, die sich in der gegenständlichen Welt schon fand. Auch sie ist Sinnbild. Der Kampf des Menschen mit sich selbst und um sich selbst ist hier in die Zeitdimension auseinandergefaltet. Orient, Antike und Christentum sind die Möglichkeiten, die in der Brust des Einzelnen liegen und zwischen denen er sein Leben einzurichten hat. Auch heute noch, so könnte man Däublers Gedanken ergänzen, muß der Mensch das Niedere seines Wesens, das Orientalische überwinden, muß in apollinischer Selbstzucht sein eigenes Bild formen, muß dem Leben und Sterben Christi nachgehen, um sein wahres Selbst zu verwirklichen. Die Geschichte gehört wie die Natur zur Wirklichkeit, die zur Erkenntnis der Wahrheit notwendig ist. In ihr stellen sich ewige Verhältnisse dar, Verhältnisse, die heute ihre Gültigkeit haben wie vor Jahrtausenden. Geschichte ist kein Fortschritt, keine Entwicklung, die Vergangenes hinter sich läßt, sie ist ein dauerndes, im Grunde zeitloses Kräfte-

[22] z. B. in der Bedeutung des Aristoteles für die Scholastik.
[23] *Delos*, S. 325.
[24] S. 7.

spiel. Das Ziel dieses Kräftespiels und zugleich seine Überwindung in absoluter Freiheit ist die Gleichwerdung mit Gott, die in Jesus vorgelebt und jedem Menschen als Möglichkeit damit gegeben ist. *Als wären alle rollenden Sterne, darüber hinaus die Sphären ringsum bezahnt, als griffen alle Inhalte des Kosmos scharf ohne Zwischenraum ineinander, besteht die Welt. Wo Augen Entfernungen sehen, gibt es Ineinanderübergehen ohne Lücke. – Fühlt unsre Seele eigne Unbedingtheit, so atmet die Brust voller. Der Mensch weiß erleichtert: Freiheit ward geboren. Sie ist aber kein Negativum, sondern das wirksam Positive, kosmisches Element; sie ist augenblicklich erreichtes Ziel: Gott faßt der Mensch, den Menschen faßt Gott. Des Alls Vollerfüllung wurde abermals erbracht. Urzugegenheit Gottes ist durch jede Regung, die entsteht, verbürgt*[25].

Was sich hier in Welt- und Geschichtsdeutung auftut, ist der Mythos, jene Lebenshaltung, die die Fülle der Räume und Zeiten auf den Menschen bezieht und die Wirklichkeit analog zur Psyche sieht. Im Mythos wird das Außen zum Spiegel des Innen, zum Sinnbild der Lebenswahrheiten. Gerhart Hauptmann hat Däubler als den letzten Griechen bezeichnet, als den letzten, der seine Umwelt mit den deutenden Blicken des mythischen Menschen ansehen konnte.

Gerade im Christentum Däublers bestätigt es sich somit, daß alle seine Dichtungen sich um das Geheimnis des Menschen mühen, um seine Struktur, um seine Stellung zur Welt und zu Gott. Jesus Christus erscheint dem Denker und dem religiösen Menschen Däubler als der Schlüssel zu allem, weil in seiner Person die Substanz der Wahrheit in der Zeit offenbar wird.

V.

Eine Frage bleibt bestehen: wie vereinbart sich dieses gedankliche, man möchte sagen philosophisch zergliederte Problemzentrum mit den Dichtungen Däublers, die aus der trunkenen Fülle eines südlichen Naturerlebnisses geschaffen sind, die die Schönheit des italienischen Himmels, die Bläue des Mittelmeeres, den Naturreichtum Italiens und Griechenlands in sich aufgenommen und in einer selten üppigen, mächtigen, tropisch wuchernden Sprache wiedergegeben haben?

Keine noch so überzeugende Deutung kann darüber hinwegtäuschen, daß die Dichtungen Däublers nicht gedanklich konstruiert, sondern vom Schauen her geschaffen sind. Zwar durchkreuzen sich hier immer wieder dichterische und wissenschaftliche Kategorien, farbige Erlebnisse stehen neben Gedanken, die dagegen nur blaß wirken können, unmittelbare Gefühlsausbrüche neben Tradition, Hingabe an den Klangleib der Sprache neben gewolltem Effekt, unbewußtes Schaffen neben zielstrebiger Produktion. In dieser Doppelheit liegt ja gerade Däublers eigenes, viel bewundertes und viel gescholtenes Gesicht. Aber kein Zweifel kann darüber bestehen, daß Däubler vom geschauten Erlebnis her schafft, daß er ein Mensch des Auges ist wie in unserer intellektualisierten Zeit nur wenige.

[25] *Gleichgewicht im Kosmos*, S. 5.

Auch in den besprochenen beiden Aufsätzen ist das Bildhafte nicht ganz verschwunden. Es sind allerdings keine dämonischen Visionen mehr, nur selten noch kosmische Landschaften. Ein zeichnerisches, geometrisches Element bestimmt hier das Bildhafte. Gerade, Kreis, Kegel, Kugel, Kristall, Pyramide: wie eine magische Geheimsphäre erscheint das manchmal, losgelöst von raum-zeitlichen Bezügen. Die Gegenstände der Welt sind nicht mehr anschauliche, greifbare Dinge, sie werden irgendwie isoliert, zu Elementen, die durch sich und aus sich wirken. Und doch ist es staunenswert, mit welcher Überzeugungskraft Däubler die Dimensionen der Wirklichkeit aufzuheben vermag, wie bildhaft er, trotz allem, in einen Bereich einführt, in dem weder die Gesetze von Zeit und Raum, noch die der Materie gelten, in dem nur Bedeutungen, Wahrheiten, innere Seelenvorgänge gegeneinander oder miteinander stehen. Däublers Wort lebt immer, auch in der dünnen Luft einer so auf die Spitze getriebenen Abstraktion, von bildhafter Überzeugungskraft.

Das eigentliche dichterische Quale zeigt sich naturgemäß in den Gedichten stärker als in den Aufsätzen. In den Gedichten des Nachlaßwerkes ist kaum eine Spur des philosophischen Anliegens, aus dem die Aufsätze hervorgegangen sind, erkennbar. Im Gegenteil: sie sind z. T. von einer gewissen subjektiven Färbung, die bei Däubler sonst nur ganz selten zu finden ist. Für ihn liegt das Wesen der Dichtung an sich nicht in der Aussprache des Menschen mit sich selbst, nicht im Bekenntnis. Darin ist er wieder ganz Expressionist. Däublers Gedichte sind objektiv, sie besingen und deuten die Welt, ihre Schönheiten und ihre dämonischen Abgründe. Selbst da, wo er im Thema autobiographisch ist, geht es nicht um die Umstände dieses einen Lebens, sondern um die objektiven Bezüge, um die Welt, in die der Mensch Däubler sich gesetzt fand. In seinen *Autobiographischen Fragmenten* steht: *Ich schreibe meine Lebensgeschichte so, wie sie ist, und nicht, wie ich sie erlebte*[26].

Eine Ausnahme von dieser, jedem feinnervig erlebenden Menschen harten Begrenzung seiner Worte auf das Sachliche machen die Gedichte der allerersten Zeit. In ihnen lebt unmittelbare Selbstaussprache und dazu eine wehmütige Traurigkeit, die später ebenfalls völlig schwinden sollte. Der reife Däubler ist hymnisch begeistert oder verzweifelt; die Gefühlsfarbe seiner Gedichte ist immer irgendwie ins Extreme getrieben, nie aber traurig oder wehmütig. Zu den frühen Gedichten gehört z. B. jenes, in dem er sich Zypressen als Wächter seines Grabes wünscht.

Zypresse, ach, verlaß mich nicht,
Wache einst an meinem Grabe . . .[27]

Die späten Gedichte nun, die Däubler aus dem Zyklus *Gesänge um Griechenland* herauslöste und mit den philosophischen Aufsätzen zu einem Buch zu-

[26] *Wir wollen nicht verweilen*, Hellerauer Verlag, Dresden-Hellerau 1915, S. 33.

[27] *Nordlicht*, I, S. 439. Nach einer späteren Äußerung des Dichters ist es überhaupt sein erstes Gedicht.

sammenstellte, kehren z. T. in merkwürdiger Weise wieder zum Tonus der ersten zurück. Zwar, man spürt, daß ein ganzes Leben voll wilder Freuden und voll wilder Verzweiflungen dazwischen liegt, aber wieder ist hinter den Worten hier unmittelbar der Mensch spürbar, und wieder zieht durch diese Verse eine wehmütige Traurigkeit.

Der letzte und zugleich ausgeprägteste Höhepunkt in Däublers Leben war Griechenland. Der erste war Venedig, dessen reifster Sänger er nach Piaten wurde; dann folgte Paris. 1921 ging Däubler nach Hellas und durchzog dann fünf Jahre lang unermüdlich das Land. Er bestieg seine Gebirge, durchritt auf dem Maultier seine Täler, schwamm in seinen Wassern und forschte nach den Zeugnissen seiner Vergangenheit. Im Erlebnis der Natur wurde ihm die antike Kultur lebendig, vom Schauen fand er zur Deutung. Die Gedichte, die hier geschrieben wurden, zeugen in einem großen Maße von Unmittelbarkeit und Erlebnis. Nichts Angelesenes und Überkommenes hat Däublers Griechenlanddeutung an sich, nicht die Blässe eines Bildungserlebnisses, sondern die Farbenfülle des südlichen Landes und Meeres. Die Gedichte der *Gesänge um Griechenland* sind unmittelbare Naturbilder, mitten inne stehend zwischen impressionistischer Kleinmalerei und Sachlichkeit und expressionistischer Verdichtung zu Symbol und visionärer Deutung.

Mit der Heimkehr aus Griechenland 1926 hatte Däubler den Gipfel seines Lebens überschritten. Er war krank, unfähig zu intensiver Arbeit, ein im Dienst an Wort und Werk vorzeitig gealterter Mann. An Hellas dachte er nun mit der Wehmut eines Menschen, der seine Heimat verloren hat. Von März bis Mai 1931 hat er zwar Griechenland noch einmal besucht, und dieses Wiedersehen zeugte den Aufsatz *Gleichgewicht im Kosmos*. Aber da war er in seiner Lebenskraft schon gebrochen.

Griechenland war Däublers eigentliche dichterische Heimat, das Land, das ihn am meisten beglückt hatte, aber auch das Land, in dem seine Gedanken und sein religiöses Wollen wurzelten. Däubler empfand sich selbst als einen nachgeborenen Griechen. Wenn wir uns daran gewöhnen, die Antike nicht mehr mit der weißen Plastik Winckelmanns und Goethes gleichzusetzen, sie andererseits auch nicht völlig in den dionysischen Rausch Nietzsches aufzulösen, sondern die Lebenskraft des thrakischen und die Geisteskraft des delischen Gottes in ihr nebeneinander zu sehen, so müssen wir ihm vielleicht recht geben.

Vielleicht hat den Dichter schon während seiner Griechenland-Reise ab und zu ein Ahnen befallen, daß diese Hoch-Zeit seines Lebens einmal unwiederbringlich dahin sein werde. Und es ist bezeichnend, daß gerade diese zwischen Trauer, Klage und Erinnerung schwankenden Gedichte dann in sein letztes Buch aufgenommen wurden.

Dieses Buch beginnt mit dem Gedicht, das Däubler *Heimweh nach Hellas* überschrieben hat. Es ist aufschlußreich, daß es reimlos ist. Im allgemeinen haben Däublers Gedichte gerade im Reim ihre Stärke. Der Dichter hat selbst erzählt.

daß die Reime oft vor dem Sinn- und Wortgefüge des zu Sagenden in ihm lebten. Hier aber erzählt er eine Kahnfahrt auf dem Nil mit lose aneinandergefügten Sätzen, zeichnet mit kurzen, wenn auch starken Strichen das Land der verfallenen Tempel, der Pyramiden, der sengenden Sonne. An diese völlig sachliche Schilderung schließen sich drei Zeilen des Gedenkens an die Heimat Hellas an, die dem Gedicht seinen Namen gegeben haben. Und nur in diesen Zeilen erhalten die Worte jene Intensität, durch die sie reimlich aufeinander schließen.

Warum erklingen süßen Heimwehs zarte Silben
Gar wunderbar, bloß sanft getraut, aus dem Gemüt?
Ich liebe dich, mein Hellas, wo die Myrte blüht.

Auch *Aegina*, das folgende Gedicht, ist ein reimloses Gefüge, und auch dieses Gedicht ist Klage. Aber noch mehr: hier beruhigt sich der Mensch nicht mit seiner Sehnsucht und dem heimlichen Gedanken des Wiedersehens, hier sieht er das Land seiner Seele zerflattern und entgleiten.

Warum, Hellenen, habt ihr Glut ums Leid bekannt?
Im Blut der Wehmut Wunderblume uns verkündet?
Ein Wildfang war ich wohl: ich habe aus Verwünschung
Uns beide, meine wache Seele – dich in Hast –
Nicht mehr erfaßt, verwundet doch: sind wir entzweit?
Erblaßte mir: Hast du mich drum verflucht?
In mir ist Wirrung nun, Unhaschbarkeit, Vergehen:
In holder Wolken sonnengoldigem Verflocken,
O Aegina, erblick ich noch Verlorenheit
Von mir – dort auf den frohumblauten Höhen.

Diese bangen Worte eines Menschen, der sich über das geographische Griechenland hinaus nach dem wahren Heimatkern seines Lebens sehnte, stehen zwischen lebendigen Bildern, in denen die Landschaft der Insel Aegina und ihre Mythe lebendig wird. Es ist, als ob dem Dichter die Worte für sein eigenes Leid zu schade seien, so unvermittelt bricht er in den vorhergehenden Strophen seine Klage immer wieder ab und wendet sich der Insel, ihrer Natur und ihrer Mythe zu. Nur in der letzten, hier angeführten Strophe gestattet er ihr ein ungehindertes Ausströmen.

Landschaft und Mythe: hier liegen die beiden Zugänge, die für Däubler in das Innere Griechenlands führen. An der Natur erlebt er den Mythos, und umgekehrt: die Natur wird erst lebendig durch den Mythos. In einem der Griechenland-Aufsätze steht: *Der Mythos bestimmt uns zur Wallfahrt; er bannt mich überstark, daß ich den Boden der Göttin*[28] *nimmer zu verlassen vermag; doch ihr Gebirge über Tiryns, erhöht ihr nicht eure Häupter um Mykenä, Schneespitzen des nahen Arkadien, in Erhabenheit und Klarheit vor uns, Lakedämons fleischfarbne Hänge überm dunkel-*

[28] Hera ist gemeint.

sten Meer, wunderbar wären eure Umrisse, feierlich strahlten uns auch eure heitern Lehnen, selbst wenn ruhmlos der Name solchen Gebiets uns weder an Herakles noch an Agamemnon mahnte! Freilich, hätte ein Land wie dieses ohne Helden und Seher bleiben können? Umsonst die Frage. Antwort bleiben hier Einheit von Geist und Bergleib[29].

Was Däubler in Griechenland unmittelbar erlebt hat, ist im Grunde das innere Gesetz seines ganzen Dichtens. Er sah den Geist in der Gestalt. Er konnte, was Schiller schon von den Griechen gerühmt hat, jeder Idee sogleich einen Körper anbilden und damit den Körper in der Plastizität seiner individuellen Gestalt als Ausdruck der allgemeingültigen Idee begreifen. Sonne, Erde und Nordlicht: diese drei Sinnbilder sind im Grunde nichts anderes als der Dreischritt Hegels mit Thesis, Antithesis und Synthesis. Es sind Begriffe, mit deren Hilfe sich der Philosoph den dialektischen Fortschritt innerhalb des Seins erklärt. Im Blick Däublers aber sind es Elemente, anschauliche Erscheinungen, aus denen Streit und Versöhnung innerhalb der Welt hervorleuchten. Das Einzelne empfängt seinen Sinn vom Ganzen her, die Struktur des Ganzen verknotet sich im Einzelnen und wird in ihm offenbar.

So kann deutlich werden, wieso das Werk Däublers, das man ganz in ein gedankliches System auseinander legen könnte, eine so bildhafte, aus dem Schauen geformte Gestalt hat. Däubler konnte Gesetze, Beziehungen und Begriffe nur sehen, er konnte nur in Bildern denken.

Das Herauslösen des Gedanklichen ist die besondere Arbeit des Interpreten an Däublers Werk, aber erst wenn er auf die Kongruenz von Gedanke und Verkörperung hinweist, trifft er dessen dichterische Substanz. Ob dem Dichter selbst dieses innere Gesetz seines Schaffens bewußt war?

Vielleicht könnte man in dem Gedicht *Der Brunnen* so etwas wie eine Poetik der eigenen Dichtungen Däublers finden. Das Gedicht ist im Juni 1921 in Rom geschrieben, sollte aber bezeichnenderweise doch in die *Gesänge* mit aufgenommen werden. Seine Anfangs- und Schlußzeile lauten: *Bei meinem Brunnen in Italien blüht der Lorbeer*. Aber gerade weil das Wesen von Däublers Dichtungen hier selbst dichterisch gestaltet ist, gehört es in den Zusammenhang des Nachlaßbuches, wo es zwischen den Aufsätzen *Delos* und *Gleichgewicht im Kosmos* seinen Platz hat.

Menschen, die zum Brunnen kommen, um Wasser zu holen und zu trinken: das ist das entzweite, mit sich zerfallene, das nach Erlösung strebende Leben selbst, das zur Quelle des reinen Geistes wandert, um sich Erlösung und Freiheit zu trinken.

O wahres Wasser, deine Flamme tagt im Geist!
Der klarste Tropfen sagt dem Herzen: macht euch frei!

Dieses die ganze Welt umfassende Bild erwächst aus einer idyllischen Szene, in der Frauen mit Kindern am frühen Morgen zum Brunnen gehen, um ihren Tages-

[29] *Griechenland*, K. H. Henssel-Verlag, Berlin 1946, S. 143.

bedarf in Eimern nach Hause zu tragen. Aber - und hierin liegt der Kern von Däublers Schaffen – jedes Bild des Alltags umkleidet ein Geheimnis der Welt.

> *. . . Leis vereint ein Geheimnis,*
> *Von Bienen gesummt, um Stunde und Ort: mein Hier.*
> *Allmächtiges Atmen: da, ersammelt von Göttern,*
> *Ich halte dich warm. Wie wahr: . . .*

Jedes *Hier* ist ein *Geheimnis*, das *Stunde und Ort* aus der Vereinzelung herauslöst und ihnen einen sinnbildlichen Charakter gibt. Und es ist der Blick des Dichters, dem sich allein im konkreten Hier und Jetzt, zufällig scheinbar und ohne Bedeutung, die Welt erschließt. Der *allmächtige Atem* des Geistes macht die Welt transparent, und es ist die Aufgabe des Dichters, ihn *warm zu halten*, in der Frühlingsluft sein Wesen und in den Elementen das Walten der Götter zu erspüren. Kosmische Wirklichkeiten leuchten durch die alltäglichen Dinge hindurch.

Diese Einheit von Geist und Welt ist gerade für Däubler sehr charakteristisch. Das unterscheidet ihn z. B. von Mombert, daß er trotz aller kosmischen Weite nie den Boden unter den Füßen verliert, nie Visionen in den leeren Raum baut, sondern seinen Weg von der Erde in den Sternenraum, vom alltäglichen Leben zu den Göttern findet.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß dieses wieder das Grundgesetz des Mythos ist. Auch da, wo Däubler keine inzwischen geschichtlich gewordenen Mythen aufgreift, sieht er mit den Augen des mythisch-frommen Menschen. Und es ist wohl nicht zu viel, wenn man behauptet, daß Däublers ganzes Werk der letzte große Versuch ist, die Welt des Mythos nicht nur in ihren Inhalten, wie die Überlieferung sie erzählt, sondern in ihrer Haltung, in ihrem Blickfeld noch einmal unmittelbar fruchtbar zu machen und damit aus Jahrtausenden der Menschheitsgeschichte die Summe zu ziehen[30].

In die Gedichte des Buches *Die Sonne als Kristall* ist neben der Mythe um Aphaia, die mit der Insel Aegina verbunden ist, die im mythischen Dunkel sich verlierende Sage um Empedokles eingegangen.

Auch das Gedicht *Empedokles* beginnt beschreibend. In dem Tosen eines Hagel- und Gewitterschauers am Berge Athos erscheint die Vision eines Friedensschiffes, dessen Kiel gegen Indien steht, dem Lande der mystischen Verschmelzung von Allgeist und Mensch. Im Zwiegespräch mit Empedokles wird der Sinn von dessen Feuertod offenbart. Das Untertauchen in den Flammenkern der Erde, die Einswerdung von Körper und Geist mit der Ursubstanz der Welt, dem Feuer und Licht, ergänzen die nur geistige Hingabe des Inders, dessen Bild das Friedensschiff inmitten des Unwetters heraufgerufen hatte, zu völliger Einswerdung. Diese Einswerdung als Bestimmung der ganzen Menschheit ist in

[30] Wieder sei hier an die ganz ähnliche Konzeption des Hegelschen Systems in Beziehung zur Geschichte der Philosophie erinnert.

Empedokles einmal zum geschichtlichen Ereignis geworden. Wie bei Hölderlin, so nähert sich auch bei Däubler das Bild des Weisen dem des christlichen Erlösers. Empedokles verschmilzt mit der Welt und kann die Erde zu ihrem Sonne-Sein zurückführen.

„Du Flutenenttauchter, zum Vogel beflügelt,
Dann Strauch oder Mädchen, als Knabe gestorben",
Beruf ich Empedokles, einsam umhügelt
Am Indischen Teich: „Schon als Gottheit umworben,
Geharnischter, komm ins Geschlecht, das verklügelt,
Ein gutes und kugliges Tier ist verdorben,
Als zappelnde Erde, begliedert zu Schwüren,
Magst du es zurück Urversprochenem führen."

Der Sprung in die Ursubstanz der Welt, in das göttliche Element ist Däublers dichterisches Vermächtnis. Erst dann ist Zeit und Raum überwunden, ist das *Gleichgewicht im Kosmos* erreicht, wenn Mensch und Gott, Erde und Licht, Sterne und Sonne wieder zur anfänglichen Einheit verschmolzen sind. Der *Heimgang der Stämme* ist des Menschen Weg zur Sonne, zum Erdkern, in dem die Sonnensubstanz noch glüht, und zum Nordpol, an dem die Erde ihr inneres Licht aus sich entläßt und in den Raum nächtlich verstrahlt. Wenn diese Angleichung und Einswerdung gelungen ist, ist nur noch Licht, nur noch Gott.

Wenn wir die Sonne geistig dem Geschöpf der Erde angeeignet haben, könnte das Ziel des Menschen erreicht sein. Die Erde dürfte in die Sonne zurückstürzen. Die Sonne selbst wäre in den Geist einbezogen: ein ewiger Kristall. Auf der Sonne im Geist beruht Gott. Die Sonne als Kristall wäre kein leuchtender Stern, sondern Helligkeit im All[31].

So schlingt sich durch die drei großen Aufsätze des Nachlaßwerkes ein Band von Gedichten, in dem der Mensch und der Dichter Däubler sich ausspricht. Die Nöte seines persönlichen Lebens, das innere Gesetz und die Sendung seines Schaffens finden zur sprachlichen Gestalt.

Die äußerste Zuspitzung der persönlichen Aussprache, man möchte sagen: das letzte Wort des Menschen Theodor Däubler vor dem Erlöschen seiner Schaffenskraft ist der Gedichtzyklus *Maremma*, der zwischen den Aufsätzen *Gleichgewicht im Kosmos* und *Heimgang der Stämme* steht. Sein Aufbau ist wieder der für Däubler eigentümliche. Er beginnt mit einer alltäglichen Szene: ein erfrischender Morgen voll Sonne, Blumen, Wind und lustig brodelnder Meeresbrandung; ein heißer Mittag, den man bei geschlossenen Läden im Hause verbringt; der Anblick eines Schiffes, der wie im *Empedokles* Sehnsüchte und Wünsche wachruft.

Im Schiff rufen die Fernen, aber die Fernen der Welt sind zugleich die noch nicht erreichten, noch nicht erwanderten Fernen der Seele. *Verlaß dein Tal der*

[31] *Gleichgewicht im Kosmos*, S. 6. Sperrung von mir.

Müdigkeit in starrer Bucht. Und diese Fernen erschließen sich in den beiden Elementen Wasser und Licht: Nährboden und Zeugungskraft, Bereitschaft und Gnade, Empfängnis und Befruchtung – zeitlich verdichtet in Weib und Mann –, Warten und Erfüllen: das ist die Bestimmung des Lebens in seiner ganzen kosmischen Weite. Bereitsein zur Empfängnis, Nährboden sein für den Geist ist der Teil des Menschen; Zeugen, Reifen, Gnade ist der Teil Gottes.

Aber diesem Flug in den Kosmos folgt notwendig die Resignation. Es ist ein Mensch, der hier spricht, ein ekstatischer, mit Visionen begnadeter Mensch – aber eben doch nur ein Mensch, ein Einzelner unter Einzelnen. Der hohe Flug des Geistes verfängt sich auch hier in den Grenzen der Individualität. So gibt das letzte Gedicht dieses Zyklus eine Idylle: der Dichter, der beschaulich und bescheiden im Kreise von Kindern sitzt und ihnen von Elfen und Engeln erzählt.

Dieses Werk, das sich an die Festen des Himmels wagt und den geheimen Plan der Welt zu ergründen trachtet, klingt so in liebendem Verstummen aus. Man kann von Däubler keine Sentimentalitäten erwarten. Dafür ist sein Temperament zu ekstatisch und seine Begeisterung zu hemmungslos. Sein Werk endet nicht in seniler Ermüdung, sondern in der harten Forderung des Einsichtigen nach Begrenzung und Geduld:

Mir ward ein tiefes Wort: Geduld sanft aufgetragen.
Versammelt euch darum, kein Brunnen ist so wahr,
Ich mag mich an das Schöpfen mit den Eimern wagen,
Dann zieht erfrischt von dannen. Eine traute Schar.

Ihr steigt mit kupfernen Gefäßen, stolz durch Sonne,
Auf alten Stufen, zwischen Myrten, stumm nach Haus.
In euch ist Stille: gießt die Flut in gute Tonne!
Und liebt den schweren Gang: dort unten säumt der Braus.

Habt Atem lang mit schwarzen Steineichen zu leben!
Bewahrt euch schlank, der sparsamen Zypresse gleich.
Die Blüte rührt der Blick, sie leicht ins Kleid zu weben:
Hoch überpurpurt Abend euch im Duldungsreich.

*

Inhalt des Buches *Die Sonne als Kristall*:

Heimweh nach Hellas

z. T. veröffentlicht in: *Der Kreis*, 7. Jg., 9. Heft, S. 518ff., Hamburg, Sept. 1930

Aegina

einzeln veröffentlicht in: *Inselalmanach auf das Jahr 1926*, S. 144, Leipzig 1926

Delos

einzeln veröffentlicht in: *Deutsche Rundschau*, Bd. 202, S. 178–229, 310–351, Berlin 1925

Der Brunnen

Gleichgewicht im Kosmos

Maremma

einzeln veröffentlicht in: *Die neue Rundschau*, 33. Jg., 9. Heft, S. 932–936, September 1922

Heimgang der Stämme

Empedokles

einzeln veröffentlicht in: *Der Kreis*, 7. Jg., 9. Heft, S. 520f., Hamburg, September 1920.

Forschungsbericht.

Peregrina.

Zur Berichtigung und Ergänzung des Buches von Hildegard Emmel: „Mörikes Peregrinadichtung und ihre Beziehung zum Noltenroman“[1].

Von

Adolf Beck (Hamburg).

1. *Peregrina*-Dichtung ist *Peregrina*-Geheimnis, das darin aufgegebene Problem so alt wie die Mörike-Forschung, die auf ein halbes Jahrhundert zurückblickt[2], und im Kern noch heut eine *crux* für sie. Ursachen dafür sind die Dürftigkeit der biographischen Quellen, soweit sie auf Mörike selbst zurückgehen, der Mißstand unserer Kenntnis der handschriftlichen und entstehungsgeschichtlichen Verhältnisse sowie die besondere Kompliziertheit des Bezuges von Erlebnis und Dichtung, von Wirklichkeit und Phantasie. Theoretisch läßt sich das Problem in drei Hauptkomplexe aufspalten, die eine vom Handgreiflichen zum sehr Subtilen, vom Faktisch-Biographischen über das Psychologische und Ideelle zur Frage nach der inneren Genesis der Dichtung aufsteigende Reihe bilden und in gewissem Maße jeweils eine methodische Spielart, wohl gar ein Stadium der Forschung vertreten. Erstens: wer, wes Geistes Kind und von welchem Schicksal gezeichnet war die „historische“ Persönlichkeit, die in der Lyrik als Peregrina, im Roman als Elisabeth erscheint? Läßt sich die dichterische Gestalt überhaupt auf ein bestimmtes Urbild zurückführen? Zweitens: was war jene Persönlichkeit für Mörike? Was hat er in ihr gesehen und durch sie als Mensch und als Dichter erfahren? Welche Erschütterungen hat die Begegnung mit ihr in ihm ausgelöst, welche Wandlungen seiner Seele, welche Entscheidungen seines Geistes, welche Erkenntnisse von Ich und Welt gefördert? Und drittens: wie, und wann, wurde aus der realen Persönlichkeit Peregrina? Welches ist der geheimnisvolle Weg, auf dem sie in Mörikes Dichtung hinein verschwand? Was haben Peregrina und Elisabeth, als Geschöpfe dichterischer Phantasie, noch mit ihrem „Urbild“ aus der Wirklichkeit zu tun? Wann hat Mörike die Gedichte geschaffen, und wie verhalten sich diese nach der einen Seite zu dem Erleben der Jahre 1823 und 1824, nach der andern zum *Maler Nolten*, in dem sie 1832 zum ersten Male – noch ohne das vierte Gedicht, das jedoch damals auch schon da war – als geschlossene Einlage erschienen?

Die erste von diesen Fragen ist heute kaum mehr bedrängend. Peregrina ist im Wesentlichen ein Geschöpf der Begegnung Mörikes mit der unselig-schönen Maria Meyer aus Schaffhausen: das war seit jeher bekannt, und die abenteuerliche Bewandtnis, die es mit deren Wesen und Leben hat, ist, soweit überhaupt möglich, seit drei Jahrzehnten aufgeklärt[3]. Über Herkunft, Vorleben und seelische Verfassung der Rastlosen, über die

[1] Weimar 1952, Hermann Böhlaus Nachf., 128 S. Geb. DM 4.50. — Die Arbeit war, einem ausdrücklichen Vermerk nach, im Manuskript vor dem Erscheinen der Bücher von Herbert Meyer und Benno von Wiese abgeschlossen. Sie nimmt auch in der Buchform keine Rücksicht mehr darauf.

[2] Karl Fischer, Eduard Mörikes Leben und Werke, Bln. 1901; Harry Maync, Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten, Stuttg. und Bln. 1902. – Maynes Biographie (= Maync) wird nach der fünften Auflage (1944) benutzt, Mörikes Dichtung nach der Ausgabe von Maync (= Maync I, II, III) zitiert.

[3] Paul Corrodi, Das Urbild von Mörikes Peregrina. Jb. der Literar. Vereinigung Winterthur 1923, S. 47–102.

Kreuz- und Querzüge, die *das schlanke, zauberhafte Mädchen* im Frühjahr 1823 nach Ludwigsburg, in den Umkreis des neunzehnjährigen Mörike führten, sind wir heute vermutlich besser unterrichtet als damals der Dichter selbst und seine Freunde. Der einstige Versuch[4], das eigentliche Peregrina-Erlebnis und seine Tiefenwirkung zugunsten der Jugendliebe Mörikes zu seiner Base Klara Neuffer zu schmälern, hat zwar dank ergiebiger Quellen wertvolle Gesichtspunkte beigebracht, wurde jedoch dem dämonischen Grund des Erlebnisses nicht gerecht und muß im Kern als gescheitert gelten.

So willkommen jedoch solche Aufschlüsse dem Biographen sein durften – was war damit für das Wesentliche gewonnen: für die Erkenntnis der seelischen Situation, in die Mörike durch die Begegnung geworfen wurde, und das Verständnis der Dichtung aus dieser Situation? Es war eben doch nur der Vorhof, auf den aus den eidgenössischen Staatsarchiven ein helleres Licht fiel. Der Innenraum der Seele und der Dichtung blieb diesem Licht entrückt. Der intime Vorgang einer Verwandlung der historischen in eine dichterische, fast mythische Gestalt war durch jene biographischen Erhebungen nicht zu erschließen. Und je deutlicher sich fernerhin die Grenzen einer biographistisch befangenen Betrachtungsweise zeigten, desto mehr mußte auch die glatte Gleichung: Maria Meyer–Peregrina = Urbild–Abbild brüchig werden. Die Mängel, die dem Werk Harry Maynes in der ersten Auflage anhafteten, waren auch in den späteren nicht mehr völlig auszumerzen. Die *Peregrina*-Schrift Horst Oppels[5], die voll Anspruch das Gedicht zur „Antwort" auf die Frage nach dem Wesen des Dichterischen „aufrief", ging am geschichtlichen Grund der *Peregrina*-Dichtung fast ganz vorüber und ergab in der eigentlichen Interpretation nicht allzu viel. Das Triftigste über Mörikes Einstellung zu Maria Meyer und den symbolischen Charakter des dämonischen Frauenwesens im *Nolten* hat Heinrich Reinhardt[6] gesagt, der jedoch nicht eigens auf die Gedichte einging.

Für die langwährende Aporie ist, wie schon eingangs erwähnt, auch der Mißstand unserer Kenntnis von der handschriftlichen Überlieferung und damit von der äußeren Entstehungsgeschichte der Gedichte verantwortlich. Die Ausgabe von Mayne bedeutet, wie sich zeigen wird, an einem wichtigen Punkt einen folgenreichen Rückschritt. Die ungefähre Datierung des Zyklus: *1824 und später*, die Mörike 1867 – aus großem Abstand also – in der vierten Auflage seiner Gedichte aufstellte, ist bis heute weder angefochten noch sicher begründet worden.

2. Die Schrift von Hildegard Emmel ist ein Symptom dieser Situation.

Der Versuch, den schweren Stein des *Peregrina*-Problems mit Hilfe eines neuen Hebels vom Fleck zu rühren, war an sich begrüßenswert. Es fragt sich jedoch, ob nicht der Stein auf schiefer Ebene in verkehrte Richtung gerollt worden ist.

Wir verhalten uns zunächst vorwiegend referierend und charakterisierend, heben dabei den positiven Ertrag der Untersuchung hervor, setzen, wo es not tut, ein kritisches Frage- oder Warnungszeichen und nähern uns so dem Punkt, an dem das Referat in offene Kritik und Berichtigung von Irrtümern übergehen muß. Im Anschluß daran soll eine Skizze der Entstehungsgeschichte und, in Verbindung damit, ein Abriß der Interpretation der Gedichte versucht werden. Daß dieser zweite, aufbauende Teil im

[4] Wilhelm Camerer, Eduard Mörike und Klara Neuffer, Marbach 1908 (= Camerer 1); dazu von demselben Vf. ergänzend und z. T. berichtigend: Briefe von Eduard Mörike, seiner Schwester Luise und einigen Freunden. Bes. Beil. zum Staatsanzeiger für Württemberg 1908, Nr. 18/19 (= Camerer 2).

[5] Peregrina. Vom Wesen des Dichterischen, Mainz 1947.

[6] Mörike und sein Roman „Maler Nolten", Horgen-Zürich/Leipzig 1930 (Wege zur Dichtung Bd. IX).

Rahmen eines kritischen Referates nur mehr Grundlinien ziehen kann, bedarf keiner Rechtfertigung.

Hildegard Emmel befaßt sich in erster Linie mit dem letzten der eingangs umrissenen Fragenkomplexe. Ihr Hauptanliegen ist „formanalytisch"; die philologisch-genetischen Bemühungen sind nur mehr Hilfskonstruktion, Stütze der formanalytischen These. Sie sucht Zyklus und Roman „auf dem Wege der Interpretation als Einheit zu erfassen" (S. 69) und will „zeigen, daß die Peregrinadichtung eine bestimmte Funktion im Aufbau des Noltenromans hat und seinen Gehalt, das Wesen des Geschehens, im Symbol darstellt". Beide sind „aus einer gemeinsamen Wurzel erwachsen" (S. 11f.): es ist die Problematik der Liebe. Die Technik Mörikes von derjenigen Goethes und der Romantiker abhebend, untersucht die Verfasserin im ersten, und wichtigsten, Kapitel die lyrischen Einlagen in ihrer Gesamtheit – nicht nur die *Peregrina*-Gedichte – feinsinnig und erfolgreich auf ihre jeweilige symbolische Funktion hin. Sie kommt hier ein gutes Stück über ihre Vorgänger hinaus. Wo noch Oppel[7] Zufall und Willkür sah, erschließt sie künstlerisch und ideell begründete Einheit. „Die lyrischen Einlagen führen bei Mörike immer in die Handlung hinein" (S. 20). „Was die Peregrinadichtung mit dem Noltenroman verbindet, ist nicht ihr Stoff, sondern ihr Thema": dasselbe Thema wie in den übrigen Einlagen, das Thema „von der Unbeständigkeit der Liebe und der Vergänglichkeit des Liebesglücks" (S. 52).

Das formanalytische Kapitel fördert und läutert unsere Einsicht in den Kunstverstand Mörikes und die Symbolkraft seiner Dichtung. Mit gewissen Änderungen als Aufsatz dargeboten, wäre es eine runde und reine Sache gewesen. Vortrefflich die Analyse des Symbolgehalts der Szene im Labyrinth, wo Nolten an schwülem Nachmittag in Larkens' Nachlaß die *Peregrina*-Gedichte findet.

Aber gerade hier erweist es sich als besonders mißlich, daß sich Hildegard Emmel grundsätzlich an die zweite, späte Fassung des Romans hält[8]. Ihr formanalytisches Telos, so erklärt sie, gebiete „jeweils die reifste Fassung zugrunde zu legen, in der die Form am klarsten gestaltet" sei (S. 17). Ob die letzte Fassung auch immer die reifste zu sein braucht, bleibe hier dahingestellt; wenn aber die gemeinsame Wurzel von Zyklus und Roman ergraben werden sollte, mußte notwendig die erste Fassung maßgeblich sein. Aber – in dieser fehlt eben noch das vierte *Peregrina*-Gedicht. In ihr fehlt vor allem auch noch das Gedicht *Neue Liebe*, das für die Bemühung der Verfasserin, die Gleichheit der Thematik des Romans und seiner lyrischen Einlagen aufzuweisen, von ganz besonderer Bedeutung ist. Gerade dieses Gedicht aber, das erst 1846 – ohne alle Verbindung mit dem Roman – geschrieben wurde, zeigt auch besonders eindrucksvoll, wie bei Mörike die Problematik der Liebe keineswegs auf die Zeit des *Nolten* beschränkt, keineswegs nur in ihm und seinen Einlagen gestaltet ist, sondern zeitlebens, in immer

[7] A. a. O. S. 28.

[8] Mit den bedeutsamen Änderungen, die Mörike an der Szene im Labyrinth vornahm, betont er nach Ansicht der Vf., „daß die Peregrinadichtung über 'Erlebnis' und 'Wesen' kaum etwas aussagt"; er „befreit sie von Erdenschwere und bezeugt, daß sie die 'Unschuld' einer echten dichterischen Phantasie besitzt". Es handelt sich dabei vermeintlich „nicht um eine Umwertung der Peregrinadichtung, sondern um die Klärung einer Tatsache, die die frühe Fassung schon enthält und die in der späten schärfer hervortritt". U. E. handelt es sich dagegen viel eher um Tarnung und Verdunkelung: den Änderungen liegt der Wunsch des Alternden zugrunde, sich zu distanzieren und sich gegen Durchblicke des Lesers durch die Dichtung in sein vergangenes Leben hinein abzuschirmen. Darum wohl tilgte er die entscheidenden, verräterischen Sätze, die in der ersten Fassung die Stimmung Noltens nach dem Lesen der Gedichte vermitteln: *wie lebhaft erkennt er sich und Elisabeth selbst noch in einem so bunt ausschweifenden Gemälde! und diese Wehmut der Vergangenheit, wie vielfach ist sie bei ihm gemischt!* (Mayne II, S. 378). Die Vf. zitiert diese Sätze neben der Umarbeitung (S. 53), ohne die so naheliegende Folgerung daraus zu ziehen.

neuen Wellen, erfahren und erlitten, bedacht und verdichtet wird. Sie ist eben eine Urproblematik des Dichters, infolge seiner Anlage sowohl wie seiner seelengeschichtlichen Situation[9].

Vorläufig ergibt sich daraus der Schluß: die *Peregrina*-Gedichte mögen durchaus derselben lebensproblematischen Wurzel wie der *Nolten* entstammen, aber sie brauchen darum nicht in denselben Jahren wie er entstanden zu sein. Denn diese Wurzel ist gleichsam perennierend. Sie treibt aus der Lebenstiefe Mörikes in verschiedenen Jahren verschiedene Schößlinge zum Licht empor. Die Gemeinsamkeit des seelischen und ideellen Grundes bedeutet nicht Gleichzeitigkeit des Wachstums.

Hildegard Emmel vollzieht zwar nicht einen solchen Trugschluß, aber auf Simultaneität der Entstehung will sie in der Tat hinaus. In der Bemühung, diese wahrscheinlich zu machen, bezieht sie eine eigenartig zwiespältige Stellung gegenüber den biographischen Gründen der *Peregrina*-Dichtung. Sie betrachtet diese – fraglos mit Recht; aber wird damit nicht eine offene Tür eingerannt? – als „ein Werk der dichterischen Phantasie", worin nicht „Vorgänge der Wirklichkeit, sondern Erlebnisse [eben] der Phantasie" gestaltet sind. Die „Frage nach dem Lebenszusammenhang", aus dem sie erwuchs, ist „von untergeordneter Bedeutung" und daher „erst nachträglich zu stellen" (S. 13f.). Das geschieht im zweiten und dritten Kapitel. Die Verfasserin geht zunächst auf Elsbeth und Agnes ein, zwischen denen über die Verschiedenheit ihres Wesens und ihres Verhaltens in der Liebe hinweg eine tiefe Verwandtschaft besteht. In der *Peregrina*-Dichtung aber „stellt sich eine Mischung beider Gestalten sowie ihres Schicksals dar". Nur mit Vorsicht und Vorbehalt geht es darum an, „Maria Meyer und Elisabeth einerseits und Luise Rau und Agnes andrerseits miteinander zu verbinden . . . Man kommt hier mit den einfachen biographischen Beziehungen nicht aus" (S. 66–68).

Unter Berufung auf einige Brautbriefe des Dichters gibt die Verfasserin im dritten Kapitel – „Zur Datierung der Peregrinadichtung" – der Versuchung nach, in potentialer Form jene Gestaltmischung zeitlich-biographisch festzulegen: auf das erste Jahr der Verlobung Mörikes. „Die Erlebnisse der jüngsten Vergangenheit [vor Luisens Abschied im September 1829] mögen sich in seiner Phantasie mit Erinnerungen aus der Zeit seiner Liebe zu Maria Meyer verbunden haben, und die Gestalt der einen Geliebten mag ihm mitunter im Gewand der andern erschienen sein" (S. 79).

Von hier aus wagt die Verfasserin den letzten Schritt. Sie räumt zwar einmal ein, daß „die Anfänge der Peregrinadichtung . . . wahrscheinlich schon in das Jahr 1824 zurückreichen", greift aber gar nicht weiter nach ihnen und will die „Formulierung" (S. 79) der vier ersten Gedichte in das Jahr 1829/30 verlegen, statuiert also eine jahrelange Inkubationszeit zwischen dem Erlebniskern und seiner Entfaltung im dichterischen Wort. Stützen dieser Annahme sind für sie die handschriftlichen Verhältnisse und die Entwicklung der Formkunst Mörikes.

3. Damit ist der Punkt erreicht, an dem das Referat in Kritik übergehen muß. In ihrer Blickweise und ihrer formanalytischen These befangen, hat die Verfasserin die Entwicklung der lyrischen Formkunst Mörikes verzeichnet und ist sie der eingangs erwähn-

[9] Der genetische Tatbestand wird bedenklich verwischt, wenn die Vf. jenem Hinweis auf das gemeinsame Thema „von der Unbeständigkeit der Liebe und der Vergänglichkeit des Liebesglücks" (S. 52) hinzufügt, der Dichter setze mit dem *Peregrina*-Zyklus „jene Linie fort, die er begann" mit dem Gedicht *Neue Liebe*: dieses ist nun einmal erst spät, ohne Verbindung mit dem Roman und als Zeugnis der Wiederkehr einer Mörikeschen Urerfahrung, geschrieben, das „Thema" des Romans und seiner Einlagen – wenn schon dieser leicht irreführende Begriff gebraucht werden soll – aus der innersten, immer wieder bedrängenden Lebensproblematik Mörikes erwachsen.

ten Unklarheit über die handschriftliche Überlieferung zum Opfer gefallen. Infolgedessen ist ihre Hypothese von Zeit und Umständen der Entstehung in entscheidenden Punkten hinfällig, ihre Interpretation der Gedichte selbst in wesentlichen Punkten mindestens fragwürdig und unvollständig.

a) Sie möchte aus dem Reichtum der Formen, die der *Peregrina*-Zyklus aufweist, darauf schließen, „daß die Gedichte nicht in jene frühe Zeit unmittelbar nach der Begegnung mit Maria Meyer fallen". Denn: „Von 1825 ab versucht der Dichter sich in den verschiedensten Rhythmen und Strophen und verwendet sowohl traditionelle wie freie Formen. 1827 bringt die ersten Stanzen (Besuch in Urach), 1828 die ersten Sonette und freien Rhythmen" (S. 75f.).

Das trifft nur für die Sonettform zu. An die Stanze dagegen hat sich Mörike von allem Anfang an, und gerade als Anfänger, hingewagt: das zeigt ein einfacher Blick in den Nachlaß (Maync I, 3. Abt., S. 268ff.). In der Stanzenform sind die umfänglichen Poemata *Die Liebe zum Vaterlande. Auf den 31. Dezember 1819* und *Auf Erlenmayers Tod, 2. Juni 1820* gebaut. Wenn aber das kunstvolle Maß zum Urbestand der Lyrik Mörikes gehört, so fällt jeder Versuch dahin, die Entstehungszeit der *Peregrina*-Stanzen (I und IV, 2. Strophe) von der metrischen Form her, durch einen terminus post quem, zu bestimmen. Die Verse können denn ebensowohl 1824 wie später geschrieben sein.

Ganz ähnlich steht es mit den freien Rhythmen. Das Gedicht *Im Freien* (Maync I, S. 283–285) ist sicher ins Jahr 1824, wahrscheinlich auf den 10. Juli zu setzen, – in die angreifenden Tage also, da Maria Meyer in Tübingen war und den Freund zu sehen begehrte[10]. Ist aber ein freirhythmisches Gedicht mitten im *Irrsal* der Liebe niedergeschrieben, so ist es zumindest möglich, daß eben damals auch die beiden in den Zyklus aufgenommenen Gedichte mit freien Rhythmen entstanden sind. Bestimmteres darüber wird unter c) zu sagen sein.

b) Die *Peregrina*-Gedichte stehen, mit Ausnahme des fünften, in einer Stuttgarter Sammelhandschrift[11], deren Existenz der Verfasserin bekannt und die für sie von Herbert Meyer beschrieben worden ist. Höchstwahrscheinlich im Spätjahr 1831 gefertigt, enthält sie zwei Dutzend Gedichte aus der Zeit von 1820 bis 1831, kann also über die Entstehungszeit der vier *Peregrina*-Stücke nichts Verbindliches aussagen. Von dem fünften, dem Sonett, das unter dem Titel *Verzweifelte Liebe* schon im Februar 1829 in Cottas *Morgenblatt*[12] erschien, liegt – so behauptet Hildegard Emmel – keine Handschrift vor.

Doch, es gibt eine solche; sie ist sogar längst veröffentlicht und enthält eine eindeutige Datierung. Das Gedicht steht in der von Otto Güntter[13] mitgeteilten Sammlung: *Neue weltliche Lieder*, die Mörike nach der humorvoll-schnörkelhaften Widmung am 19. Juni 1828 der Frau seines Vetters in Buchau am Federsee zum Dank für genossene Gastfreundschaft überreichte. Das Heft enthält die – *im dortigen Park so wie im Badgarten* entstandenen – Gedichte: *Bacchanal* (später: *Die Herbstfeier*), *Jo-*

[10] Vgl. Camerer 1, S. 39ff.

[11] Stuttg., Württ. Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. Q 144 (= *Po*).

[12] Die Vf. erklärt zum ersten Druck des Gedichtes (S. 126 Anm. 10): „Maync gibt an 'M [= *Morgenblatt*] 1829, Nr. 46'. Genauere Nachforschungen in Stuttgart führen dazu, den Druck des Gedichts auf den 15. oder 16. Februar anzusetzen". Was heißt das? Genauere Nachforschungen führen vielmehr dazu, daß die Nr. 46 am Montag, dem 23. Februar erschienen ist. Daß die Vf. diese nicht eingesehen hat, geht daraus hervor, daß sie zweimal (S. 66 und 101) die Fassung des Sonettes im *Nolten* von 1832 irrtümlich als „frühe Fassung" bezeichnet: sie übersieht die eigenartig synthetische Textentwicklung des Gedichtes, auf die oben (unmittelbar nach dem Abdruck des Wortlauts) hingewiesen ist.

[13] Ein Liederheft von Eduard Mörike. 29. 30. Rechenschaftsbericht des Schwäb. Schillervereins, Stuttg. 1926, S. 63–73.

sephine, Heimweh, Verzweifelte Liebe, Die traurig' Herberg, Die erzürnten Dichter, Lied eines Mädchens (später: *Erstes Liebeslied eines Mädchens*). Auf der Rückseite des Titelblattes steht der interessante Vermerk: *Diese Stücke gehören, bis auf das Epigramm, sämmtlich in den Zusammenhang einer Novelle und ist also nichts Persönliches darin zu suchen.* Der letzte Satz dürfte sich in allererster Linie auf *Josephine* und *Verzweifelte Liebe* beziehen. Er ist sicher großenteils Tarnung: der Dichter wollte Befremden oder Neugier der Verwandten vermeiden. Gewiß, er dachte das Sonett bei der Niederschrift offenbar schon der ungeschriebenen *Novelle* zu; aber es braucht darum durchaus noch nicht als Rollengedicht konzipiert, der persönliche Gehalt so wenig ausgeschaltet zu sein wie in den Mignon- und Harfner-Liedern oder im *Nolten* selbst. Es ist so persönlich und so unpersönlich wie der ganze Roman. Daß ihm der Dichter von Anfang an auch selbständige Bedeutung zubilligte, geht schon aus der isolierten Veröffentlichung im *Morgenblatt* hervor.

Wir stellen vorläufig für die spätere Interpretation die Urfassung des Sonettes bereit.

Verzweifelte Liebe.
Sonett.

Die Liebe, sagt man, wird am Pfahl gebunden,
Geht endlich arm, verlassen, unbeschuht;
Dies edle Haupt hat nicht mehr, wo es ruht.
Mit ihren Tränen nezt sie ihre Wunden.

So hab auch ich die Liebe jüngst gefunden;
Schön war ihr Wahnsinn, ihrer Wange Gluth,
Noch scherzend in der Frühlingsstürme Wuth
Und wilde Kränze in das Haar gewunden.

Wie? solche Schönheit konnt ich einst verlassen?
So kommt nun doppelt schön das alte Glück!
O komm, in diese Arme dich zu fassen!

Doch wehe! welche Miene, welch ein Blick!
Sie küßt mich zwischen Lieben, zwischen Hassen, –
Sie kehrt sich ab und – kehrt mir nie zurück!

Abgesehen von einigen Satzzeichen, stimmt der Wortlaut mit demjenigen des Druckes im *Morgenblatt* überein. Dieser urtextlichen Gruppe steht überraschenderweise die – zeitlich nähere – Fassung im *Maler Nolten* von 1832 beträchtlich ferner als die in den Gedichten von 1838: der Dichter ist also später synthetisch verfahren. Sondereigentum der urtextlichen Gruppe blieb dagegen in v. 5 (wie in v. 1) die allegorische Figur der *Liebe* statt des Namens *Peregrina*, über dessen Herkunft später zu sprechen sein wird.

Der chronologische Vermerk auf dem Titelblatt legt die Entstehung des Sonettes genau fest und bestätigt die Vermutung Hildegard Emmels, daß es, seiner Verwandtschaft mit dem Gedicht *Wo find' ich Trost?* wegen, „nicht eher als 1828, höchstens 1827 anzusetzen" sei (S. 77).

So erfreulich diese Bestätigung ist: berechtigt die Zeit der Abfassung schon zu dem Schlusse, das Sonett sei „wahrscheinlich das älteste der Peregrinagedichte" (S. 77)? Seine sehr eigenartige Stellung im Entstehungsprozeß des Zyklus wird später zu erhellen sein. Die unmittelbare Antwort ergibt sich aus einem dritten, entscheidend wichtigen Verhalt.

c) „Gründe philologischer Art", so erklärt Hildegard Emmel (S. 72), „für die Datierung der Entstehung der Peregrinadichtung gibt es nicht".

Doch, es gibt einen solchen Grund, und zwar wiederum eine Handschrift. Die Verfasserin hat sich vorschnell bei der auf die Stuttgarter Sammelhandschrift beschränkten Auskunft Herbert Meyers und bei den unvollständigen Angaben Maynes beruhigt. Sie hat es versäumt, der auffälligen Spur nachzugehen, die sie bei den verrufenen Vorläufern Maynes fand. Sie hat über diese Spur bloß diskutiert und zu der in Frage stehenden Fassung von überraschender Eigenart erklärt: „Sie scheint . . . *Po* zu entstammen" (S. 126 Anm. 4)[14].

Das betreffende Blatt ist eine Abschrift des dritten Gedichtes von der Hand Wilhelm Hartlaubs. Es liegt in Weimar, im Goethe- und Schiller-Archiv, dessen Direktor der Referent für einen Mikrofilm zu aufrichtigem Danke verbunden ist. Die Hand ist eindeutig diejenige Hartlaubs, und zwar aus seiner Jugend, wie ein Vergleich mit seiner späteren Schrift zeigt. Zwei Korrekturen lassen darauf schließen, daß er nicht etwa seinem Gedächtnis folgte, sondern einer Vorlage: doch wohl dem Original. Höchst auffällig ist die außerordentliche Sparsamkeit der Zeichensetzung. Sie gibt Grund zu der Vermutung, Hartlaub habe sich getreulich an eine erste, stürmische Niederschrift Mörikes gehalten, – wenn er nicht gar ein Diktat des Freundes festhielt, was nicht strikte zu beweisen, einem Indiz nach aber möglich ist[14a].

Wir teilen links den Wortlaut der Abschrift, rechts den der Stuttgarter Sammelhandschrift mit, deren Zeilen der Zählung zugrunde gelegt sind.

		3.
	am 6ten Jul: 1824	*Abschied von Agnes*
	Ein Irrsal kam in die Mondscheinsgärten	*Ein Irrsal kam in die Mondscheins-Gärten*
	Einer fast heiligen Liebe	*Einer fast heiligen Liebe.*
		Schaudernd entdeckt' ich verjährten Betrug.
	Und mit weinendem Blick	*Und mit weinendem Blick, doch grausam*
5	*Hieß ich nun das zauberhafte schlanke*	*Hieß ich das schlanke,*
	Mädchen	*Zauberhafte Mädchen*
	Ferne von mir gehen	*Ferne gehen von mir.*
	Und ihre weiße Stirn	*Ach, ihre weiße Stirn,*
	Drinn ein schöner – sündhafter Wahnsinn	*Drinn ein schöner, sündhafter Wahnsinn*

[11] Schon 1895 erwähnte und unterschied Rudolf Krauß (Euph. 2. Bd., Erg.-Heft, S. 104–107) zwei dem ersten Druck vorausgehende handschriftliche Fassungen des dritten *Peregrina*-Gedichtes. Der spätere Text, von dem er sprach, war die Stuttgarter Handschrift; den früheren legte er „in der Niederschrift vom 6. Juli 1824" vor. Diesen Text, allerdings kontaminiert mit dem Stuttgarter, bot auch Karl Fischer sowohl in den Lesarten seiner Ausgabe (Bd. 1, S. 261f.) wie in seiner Biographie (S. 54f.), wo der Abdruck eingeleitet ist durch den Vermerk: das Gedicht „trägt das Datum: 6. Juli 1824 und lautet, von Hartlaubs Hand geschrieben". In allen drei Drucken unterscheidet sich der Wortlaut von dem Stuttgarter an mehreren Stellen sehr wesentlich. War diese Spur zu übersehen? In seinem Buch endlich über „Eduard Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen" (Bln. 1903, S. 61), das Hildegard Emmel nicht beachtet, erklärte Fischer, die fragliche Handschrift liege in Weimar.

[14a] Das Wort *beängstend* in v. 33 schreibt Hartlaub: *beäg-stend* oder: *bäng-stend* (die Tinte ist ein wenig zerflossen; der dritte Buchstabe kann sowohl „a" wie „n", der zweite sowohl „e" wie „a" sein; vgl. die Schreibung des „a" in *Zauber* v. 32 und in *Hand* v. 34). Jedenfalls fehlt in der ersten Silbe ein Buchstabe. Sehr auffällig ist dann der Bindestrich. Der Befund erklärt sich sehr wohl mit der Annahme, Hartlaub habe nach Mörikes Diktat zuerst nur „bang" geschrieben, dann, ebenfalls nach dem Diktat, das Partizip hergestellt und dabei in der ersten Silbe den hinzukommenden Buchstaben einzufügen vergessen. — Auch die beiden fraglosen Korrekturen lassen sich auf diese Weise erklären: v. 5 *nun* halbrechts über gestr. *da*; v. 10 *dunkeln* nach gestr.: *Auge blickte.*

10	*Aus dem dunkeln Auge blikte,*	*Aus dem dunkeln Auge blickte,*
	War gesenkt, denn sie liebte mich	*War gesenkt, denn sie liebte mich.*
	Aber sie zog mit Schweigen	*Aber sie zog mit Schweigen*
	Fort in die graue	*Fort in die graue,*
	Stille Welt hinaus.	*Stille Welt hinaus.*
15	*Von der Zeit an*	*Von der Zeit an*
	Kamen mir Träume voll schöner Trübe	*Kamen mir Träume voll schöner Trübe,*
	Wie gesponnen auf Silbergrund	*Wie gesponnen auf Nebel-Grund;*
	Wußte nimmer wie mir geschah	*Wußte nimmer, wie mir geschah,*
	Und war seeliger, leidender Krankheit voll	*War nur seeliger Krankheit voll.*
20	*Oft in den Träumen zog sich e. Vorhang*	*Oft in den Träumen zog sich ein Vorhang*
	Finster und groß ins Unendliche	*Finster und groß ins Unendliche*
	Zwischen mich und die dunkle Welt	*Zwischen mich und die dunkle Welt.*
	Hinter ihm ahnt' eine Heide ich	*Hinter ihm ahnt' ich ein Haide-Land*
	Hinter ihm hört ich mit einemmal	*Hinter ihm hört' ichs wie Nacht-Wind*
24a	*Halb verhalten wie Nachtwind saußen*	*sausen;*
25	*Auch die Falten des Vorhangs*	*Auch die Falten des Vorhangs*
	Fiengen bald im Sturme an sich zu regen	*Fingen bald an, sich im Sturme zu regen;*
	Gleich einer Ahnung strich er dahinten	*Gleich einer Ahnung strich er dahinten;*
	Ruhig blieb ich und bange doch	*Ruhig blieb ich und bange doch.*
	Immer leiser wurde der Heidesturm	*Immer leiser wurde der Haide-Sturm:*
30	*Sieh da kam's!*	*Siehe, da kam's!*
	Aus einer Spalte des Vorhangs	*Aus einer Spalte des Vorhangs guckte*
	Guckte plötzlich der Kopf des Zauber-mädchens	*Plözlich der Kopf des Zauber-Mädchens.*
	Lieblich war er und doch so beäng-stend	*Lieblich war es und doch so beängstend.*
	Soll ich die Hand ihr geben	*Soll ich die Hand ihr geben*
35	*In ihre weiße Hand*	*In ihre weiße Hand?*
	Bittet ihr Auge nicht?	*Bittet ihr Auge nicht,*
	Sagend: da bin ich wieder	*Sagend: da bin ich wieder*
	Hergekommen aus weiter Welt.	*Hergekommen aus weiter Welt!*

Ob das Datum in der Vorlage stand oder von Hartlaub aus intimer Kenntnis der Vorgänge hinzugefügt wurde, ist nicht auszumachen. Jedenfalls aber liegt hier die Urfassung des dritten *Peregrina*-Gedichtes vor uns. Es gibt keine Möglichkeit, die Beweiskraft des Dokumentes zu erschüttern und das Datum des 6. Juli 1824 in Zweifel zu ziehen. Maria war damals in Tübingen; sie verlangte Mörike wiederzusehen, der ihr seit Anfang des Jahres entsagt hatte, und stürzte ihn dadurch in eine tiefe Krise, aus der er sich in der Mitte des Monats nach Hause flüchtete. Das bedeutet: mitten im Drang des Erlebens und Erleidens besaß der Hin- und Hergerissene die Gegenwart des Geistes, zu sagen, was er leide; mehr noch – und das ist wohl bis zum Befremden erstaunlich –: mitten in diesem Drang besaß er die Kraft des großen Dichters, das reale Geschehen weit zu entrücken, es in ein ebenso gültiges wie zauberhaftes Bild zu verwandeln und als solches hinzustellen. Das *Zaubermädchen* ist noch Maria und schon *Peregrina*. Daran wird gleich nachher (in 4b) anzuknüpfen sein.

Die negative Folgerung aus dem Sachverhalt ist billig: der entstehungsgeschichtliche Indizienbeweis Hildegards Emmels durch ein unwiderlegliches corpus delicti zu Fall gebracht; ihre These, Roman und Zyklus seien gleichzeitig entstanden, an einem entscheidenden Punkte durchlöchert; die gemeinsame Wurzel der beiden Dichtungen offen-

bar wirklich, wie früher betont, eine perennierende Wurzel. Dem naheliegenden Analogieschluß, daß zumindest auch das andere freirhythmische Gedicht des Zyklus schon 1824 konzipiert sei, gilt es bis zur eigentlichen Interpretation der Gedichte zu widerstehen.

4. Viel wichtiger als der billige Abtrag muß der Versuch eines positiven Beitrags zur weiteren Aufhellung des Entstehungsprozesses und zur Interpretation sein.

Wir setzen beim dritten Gedicht an. Es existiert in zwei archetypischen Fassungen. Die zweite hat Mörike erst für die vierte Auflage seiner Gedichte (1867) hergestellt: er beließ den ersten Teil, gab jedoch die den zweiten bildende Traumvision des Einsamen preis. Eben diese ist das Charakteristikum des früheren Archetypus, der von der „Hartlaubschen" Urfassung über die Stuttgarter Handschrift und den *Maler Nolten* bis zur dritten Auflage der Gedichte (1856) herrscht. Die individuellsten Züge innerhalb dieser Gruppe trägt die Ahnin der Familie, die Urfassung. Ihre Sondermerkmale sind für die Entstehungsgeschichte wichtig.

a) Als ersten, wenn auch im Ganzen schon ungewöhnlich sicheren Entwurf gibt sich die Urfassung durch einige noch nicht durchgeformte, rhythmisch lahme Verse (5, 7, 26) und Hiate (23, 26), wohl auch durch die einer Tautologie ähnliche Wendung *leidender Krankheit voll* (19) zu erkennen. Diese Mängel sind schon in der Stuttgarter Handschrift beseitigt.

b) Höchst eigentümlich ist der Schluß der Urfassung, der noch in die Stuttgarter Handschrift hineinreicht. Wir stellen ihn neben den der Fassung im *Nolten* und in den drei ersten Auflagen der Gedichte:

Soll ich die Hand ihr geben	*Sollt' ich die Hand ihr nicht geben*
In ihre weiße Hand	*In ihre liebe Hand?*
Bittet ihr Auge nicht?	*Bat denn ihr Auge nicht,*
Sagend: da bin ich wieder	*Sagend: da bin ich wieder*
Hergekommen aus weiter Welt.	*Hergekommen aus weiter Welt!*

Ganz unvermittelt geht der ursprüngliche Schluß aus dem zuerst iterativen, dann inchoativen Präteritum der Traumvision ins Präsens über. Zugleich fehlt in der ersten Frage noch die Negation, in der zweiten das naiv-andringliche *denn*, und statt des gemütvollen Beiwortes zu *Hand* steht noch ein sensitiv-ästhetisches. Was bedeutet das alles? Mitten im Drang des Erlebens und Erleidens, so sagten wir vorhin in biographischer Rücksicht, besaß der Dichter noch die Kraft, das bedrängende reale Geschehen weit zu entrücken. Mit dem Schluß ändert sich das. Der Schluß entrückt nicht: er „nähert" und vergegenwärtigt. Der Traum, in dem sich der Erlebende durch einen *Vorhang, finster und groß* von der *dunklen Welt*, dem Schauplatz bewegten Lebens, geschieden fühlte, – die Traumvision von *Heideland* und sausendem *Nachtwind*, von Sturmesstille und Erscheinen *des Zaubermädchens* – das alles ist zu Ende; besser: die Traumwelt, die unheimlich immer näher kam, geht vollends in die Gegenwart über – und vor den sehnsüchtig-bangen Träumer tritt, Handlung und Entscheidung heischend, die Wirklichkeit hin. Es ist die Wirklichkeit der Rückkehr der Geliebten; es ist der Augenblick der Krisis. Täuscht nicht alles, so haschen wir hier unmittelbar einen Schatten des realen Geschehens auf. Man verstehe das nicht falsch und grob: so als ob Maria Meyer wirklich in Person vor den Dichter hinträte und nach seiner Hand griffe. Er hat ihr damals, wie bekannt, ein Wiedersehen versagt. Der Liebende stand in einem qualvollen Zwiespalt, ob er gewähren oder versagen solle; er rang sich zur Strenge durch, ohne das Mädchen gesehen zu haben. Der Dichter aber gestaltet diesen Zwiespalt in einer

Fiktion; er schafft das Mögliche – den Besuch der Geliebten bei ihm selber – zum Wirklichen um, er verwandelt die Einsamkeit seiner Qual der Entscheidung in die dichterische Situation, als ob das Mädchen unmittelbar vor ihn hinträte und er in diesem Augenblick überlegen müßte: *Soll ich die Hand ihr geben?* Er entwickelt den Traum zur dichterischen Gegenwart, und er verdichtet die Wirklichkeit zur bedrängenden Situation. So läßt wohl gerade der Schatten der realen Vorgänge, der in den ursprünglichen Schluß hereinfällt, die Vollmacht des Dichters in der Verwandlung der Realität ermessen. – Von hier aus entfaltet sich wohl auch erst ganz der Ausgang des Gedichtes. In der Frage: *Bittet ihr Auge nicht?* liegt etwas unsagbar Rührendes; es geht ebenso von der stumm-beredten Gebärde wie von der Negation aus, der eine paraenetische, den Sprechenden selber suggestiv überredende Kraft innewohnt; es wird fühlbar, wie der bisher zur Entsagung Entschlossene wankend wird, wie seine Entsagungskraft angesichts der Gebärde des Mädchens zerrinnt. In diesem äußerst offenen Augenblicke klingt das Gedicht aus.

Der bestimmende Zug des Schlusses der Urfassung ist also Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit. Die Umformung dagegen, die das Präteritum der Traumvision wahrt, hebt die Gegenwart auf. Die Rückkehr *des Zaubermädchens* spielt sich nun ganz im Traum ab, und der Träumer wird nicht mehr unmittelbar zur Überlegung genötigt, er erzählt nur noch von ihr. Er wird nicht mehr vor die Wirklichkeit, aber auch nicht mehr in einen Konflikt gestellt. Er sieht jetzt alles als selbstverständlich an: als selbstverständlich – das besagt die der ersten Frage beigefügte Negation, die ein Ja suggeriert – betrachtet er die versöhnliche Handreichung; und der Grund, warum ihm das selbstverständlich ist, wird durch die zweite Frage mit ihrem besonders suggestiven und naiven *denn* beigebracht: die Rückkehr der Geliebten und ihre rührende Gebärde des Vertrauens konnte nur durch eine solche der Versöhnung, der beschützenden Liebe, der großherzigen Menschlichkeit erwidert werden.

Anscheinend hat sich also zwischen der Ur- und der *Nolten*-Fassung die Einstellung des Erlebenden zu dem Geschehen gewandelt.

c) Diese Wandlung tritt mit aller Deutlichkeit an der Umformung des Anfangs zutage. Die Urfassung redet nur von einem *Irrsal*, das den Erlebenden *mit weinendem Blick* die Geliebte verstoßen ließ. Irrsal ist Schicksal; die Liebenden haben sich wohl darin verstrickt – es bleibt darum doch Schicksal. Noch fehlen in der Urfassung, und nur in ihr, der spätere v. 3: *Schaudernd entdeckt' ich verjährten Betrug* und die zweite Hälfte von v. 4: *doch grausam.*

Diese Lücken machen einen unschätzbaren Einblick in die innere Entwicklung des Gedichtes, und wohl des ganzen Zyklus, ja wohl gar des Dichters selber möglich. *doch grausam.* später hinzugefügt: das ist, aus zeitlichem Abstand vom Erlebnis, eindeutig ein Selbstgericht, ein Urteil des Erlebenden über sein Verhalten von einst in der Liebe. Er hat inzwischen dessen Unzulänglichkeit erkannt. Er hat erkannt, daß er *grausam* und hart, daß er unverantwortlich gehandelt hat, als er die Geliebte *in die graue, stille Welt hinaus* stieß, eines *Irrsals* wegen, in dem er ihr erst recht bergenden Schutz gewähren mußte. Aber freilich, er hat es getan, weil er *verjährten Betrug* entdeckte. Wird damit nicht eindeutig dem Mädchen eine Schuld, nämlich ein Bruch des Vertrauens, zugeschoben? Ja und nein. „Verjährt" ist in erster Linie ein juristischer Ausdruck. Verjährt ist nicht nur, was weit zurückliegt; verjährt ist, was keine Sühne mehr heischt, was zwischen Tat und Entdeckung der allesheilenden, allesausgleichenden Zeit anheimgefallen ist. So war der Betrug des Mädchens verjährt und konnte füglich vergeben werden. Er aber, der Liebende, hat ihn *schaudernd entdeckt*; der Betrug eröffnete ihm die Untiefen, in die er sich mit seiner Liebe eingelassen hatte, und er zog die Folgerungen daraus. Die beiden Participia *schaudernd* und *verjährt* stehen in einem offenen Span-

nungsverhältnis zueinander, und das heißt: der Erlebende ist nachträglich des Mißverhältnisses zwischen dem verjährten Tatbestand und seiner schaudernden und grausamen Reaktion innegeworden.

Das dritte *Peregrina*-Gedicht ist im Drang des Erlebens geschrieben, ohne Gedanken an Einfügung in ein erzählendes Werk; darum darf auch das, was es in der Umformung bekennt, auf Mörike selbst bezogen werden. Die Änderungen am Anfang und am Schluß der Urfassung sind Zeugnis und Folge einer gewandelten Einstellung zu dem Geschehen von einst, Frucht einer Besinnung, in der Mörike die Krise des Juli 1824 seinerseits mit kritischen Augen prüfte. Das Einst ließ ihn nicht los. Hatte er sich damals recht und verantwortlich verhalten, hatte er die Krisis bestanden – oder hatte er als Liebender und als der Mensch, dem der Schutz der Heimatlosen aufgegeben war, versagt? Hatte er gar sich selbst ungeahnte Möglichkeiten bereichernden Erlebens verscherzt, als er das Mädchen der *weiten Welt* preisgab, sich selbst aber, *schaudernd* vor der *dunklen Welt*, im Begrenzten und Sicheren barg? Hatte er richtig gehandelt, als er sich dafür entschied, diesseits von dem *Vorhang* zu bleiben, der sich seitdem, Sicherheit gewährend, aber auch tiefe Geheimnisse verdeckend, *finster und groß ins Unendliche zwischen* ihn *und die dunkle Welt* zog?

Mörike hatte sich einst in der Krisis entschieden. Ob er sich richtig und „gerecht" entschieden habe: diese Frage suchte ihn später heim. Die Selbstprüfung, die er in der Heimsuchung vornahm, grenzt an Selbstgericht. Die Umformung des Schlusses ist nur so zu verstehen, daß er nachträglich – zu spät – als selbstverständlich ansah, was er in der Krisis nicht gewagt hatte: großherzige Versöhnung aus beschützender Liebe.

5. Der am dritten Gedicht aufgezeigte Wandel der Einstellung und Gesinnung läßt sich fast ebenso eindrucksvoll an der Umformung des zweiten nachweisen, das ebenfalls in zwei archetypischen Fassungen existiert, deren erste von der Stuttgarter Handschrift über den *Maler Nolten* und die erste Auflage der Gedichte (1838) bis zur Widmungshandschrift für Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1844) reicht[15]. Nur ist hier, im zweiten Gedicht, die Umformung anscheinend mehr sekundärer Art, durch den Schmelz- und Läuterungsprozeß des ganzen Zyklus mitbedingt, und identisch mit der Herstellung des zweiten Archetypus für die zweite Auflage der Gedichte (1844)[16].

Unverändert bleibt der erzählende, rückblickende Charakter, den das zweite Gedicht mit dem dritten – wie auch mit den beiden letzten – gemein hat. Bis gegen Schluß des dritten Abschnitts sind die beiden Fassungen im Wesentlichen gleich; von da an greift die zweite viel weiter aus. Es sei hier vom Beginn des dritten Abschnitts ab links die erste Fassung – nach der Stuttgarter Sammelhandschrift –, rechts die zweite mitgeteilt.

Später im Lärmen des Fests
Stahlen wir seitwärts uns beide
Weg, nach den Schatten des Gartens wandelnd,
Wo im Gebüsche die Rosen brannten,
Wo der Mondstrahl um Lilien zuckte,
Wo die Bäume vom Nacht-Thau trofen.

Später im Lärmen des Fests
Stahlen wir seitwärts uns beide
Weg, nach den Schatten des Gartens wandelnd,
Wo im Gebüsche die Rosen brannten,
Wo der Mondstrahl um Lilien zuckte,
Wo die Weymouthsfichte mit schwarzem Haar
Den Spiegel des Teiches halb verhängt.

[15] *Gedichte von Eduard Mörike. Revidirte und mit Neuem vermehrte Sammlung. Manuscript des Verfassers.* 1844. (Faksimiledruck, hg. von Fritz Behrend, 1924, S. 180—184.)

[16] Da in der Handschrift für den König von Preußen (s. Anm. 15) das Gedicht noch in der älteren Fassung steht, scheint die Umformung erst im Laufe des Jahres 1844 vorgenommen worden zu sein.

Und nun strich sie mir, stillestehend,
Seltsamen Blicks mit dem Finger die Schläfe.
Jählings versank ich in tiefen Schlummer
Aber gestärkt vom Wunderschlafe
Bin ich erwacht zu glückseeligen Tagen,
Führte die seltsame Braut in mein Haus ein.

Auf seidnem Rasen dort, ach, Herz am Herzen,
Wie verschlangen, erstickten meine Küsse den scheueren Kuß!
Indes der Springquell, unteilnehmend
An überschwenglicher Liebe Geflüster,
Sich ewig des eigenen Plätscherns freute;
Uns aber neckten von fern und lockten
Freundliche Stimmen,
Flöten und Saiten umsonst.

Ermüdet lag, zu bald für mein Verlangen,
Das leichte, liebe Haupt auf meinem Schoß.
Spielender Weise mein Aug' auf ihres drückend,
Fühlt' ich ein Weilchen die langen Wimpern,
Bis der Schlaf sie stellte,
Wie Schmetterlingsgefieder auf und nieder gehn.

Eh' das Frührot schien,
Eh' das Lämpchen erlosch im Brautgemache,
Weckt' ich die Schläferin,
Führte das seltsame Kind in mein Haus ein.

Das Wesentliche des Unterschiedes ist so augenfällig, daß seine Beschreibung und Erläuterung nicht vieler Worte bedarf. Die Zauberstimmung des nächtlichen Gartens im dritten Abschnitt ist verstärkt durch das letzte Bild. Und die Rollen der Liebenden sind vertauscht. Zwar führt schon in der ersten Fassung schließlich der Mann *die seltsame Braut* (später: *das seltsame Kind*) in sein *Haus* ein; aber in der vorhergehenden Liebesszene ist ursprünglich der Mann der passivere, das Mädchen der aktivere, jedenfalls der überlegene Partner. Später umgekehrt. Die ursprüngliche Aktivität und Überlegenheit des Mädchens äußert sich in ihrer Zauberkunde und Zauberkunst: mit magnetischen Gebärden senkt sie den Geliebten – offenbar doch vor der Vermählung – *jählings . . . in tiefen Schlummer*, in einen stärkenden *Wunderschlaf*, aus dem er *zu glückseeligen Tagen* erwacht. Von solchen ist in der zweiten Fassung bedeutsamer Weise nicht mehr die Rede. Die Aktivität des Mannes in dieser äußert sich in seinem *Verlangen*, dessen leidenschaftliche *Küsse den scheueren Kuß* des Mädchens ersticken. Die Zauberkundige der ersten Fassung ist hier zum scheuen *Kind* geworden, ihre Zaubergebärde durch das anmutige Bild des Liebesspiels der *langen Wimpern* ersetzt. Zärtliche Erinnerung an *das leichte, liebe Haupt* umspielt jetzt das – von Seiten des Mannes so leidenschaftliche – Geschehen von einst.

Man mag die zweite Fassung dichterischer und das Verhältnis von Mann und Frau darin mehr in seine natürliche Ordnung gebracht finden. Der eigentliche Grund der Umformung dürfte jedoch ein anderer sein. Wenn der ursprünglich passivere Mann die führende Rolle des leidenschaftlich Verlangenden übertragen erhält, so liegt darin unausgesprochen, daß ihm auch die Verantwortung für das anmutig-scheue *Kind* zufällt, das der beschützenden Liebe bedarf, um sich auf- und anzuschließen, um wirklich vertraut und in dem fremden *Hause* heimisch zu werden. (Über die Symbolik von *Haus* und *Welt* in dem Zyklus wird nachher abschließend zu sprechen sein.)

Ist der Liebende und Verlangende solcher Verantwortung gerecht geworden? Die Antwort darauf gibt erst das dritte Gedicht in dem vorhin beschriebenen, einer Verneinung nahekommenden Sinne. Es zeigt sich damit, daß die besprochene Änderung des dritten Gedichtes, die sich früh, innerhalb des ersten Archetypus, durchsetzte, mit innerer Notwendigkeit, wenn auch in beträchtlichem Zeitabstand, die Umformung des zweiten Gedichtes vom früheren zum späteren Archetypus nach sich zog.

Aber auch in dieser Umformung selbst schon wird, mit feinster Kunst der zeichenhaften Andeutung, hinter das Verhalten des Mannes ein Fragezeichen gesetzt. Von einem Erwachen *zu glückseeligen Tagen* ist, wie schon gesagt, nicht mehr die Rede.

Eh' das Frührot schien,
Eh' das Lämpchen erlosch im Brautgemache.
Weckt' ich die Schläferin,
Führte das seltsame Kind in mein Haus ein.

Eine Hochzeitsnacht im zauberschwülen Garten, indessen drinnen im Hause das nach Brauch und Sitte gerichtete Brautgemach leer bleibt und das Lämpchen ohne die Gegenwart der Vermählten herabbrennt: wie seltsam und undurchsichtig, wie befremdend! Wie „sittenlos"! Wie kommt ein Dichter von so lauterem Kunstverstand, ein Künstler mit so leisen Mitteln, zur Gestaltung einer so paradoxen, fast anstößigen Situation? Der Schluß der zweiten Fassung, die, wie gesagt, 1844 – erst in der Biedermeierzeit des Dichters – hergestellt wurde, ist, wie uns scheint, befriedigend und einleuchtend nur so zu verstehen, daß er befremden und „sittenlos" erscheinen soll. Er soll die unklare Empfindung erwecken: hier – in dem Verhalten des Mannes, der doch die Verantwortung trägt – ist „irgendetwas nicht in Ordnung", nicht so, wie es sein sollte. Gerade diese Undurchsichtigkeit aber stellt das vortrefflichste Mittel der Verzahnung mit dem dritten Gedichte dar. Was dort noch latent ist, wird hier dann offenbar. –

Das zweite Gedicht ist vor seinem ersten Druck im *Maler Nolten* handschriftlich nur in der Stuttgarter Sammelhandschrift erhalten, die, wie erwähnt, höchstwahrscheinlich im Spätjahr 1831 gefertigt wurde. Seine Entstehung darf jedoch, wie uns scheint, ebenso wie die des dritten mit Zuversicht in eine viel frühere Zeit, vermutlich ebenfalls in den kritischen Sommer 1824 gelegt werden. Dafür spricht je ein formales und ein motivisches Element.

a) Das formale: in der ersten Fassung gehören die Verse der beiden letzten Abschnitte, deren Rhythmus auch schon im ersten Teil öfters auftritt, metrisch und rhythmisch genau demselben Typus an wie diejenigen im zweiten und dritten Abschnitt der Urfassung des dritten Gedichtes. Das ist so sinnfällig, daß es nicht im Einzelnen aufgezeigt zu werden braucht. Die Umformung nimmt wohl gelegentlich diesen Typus auf, bringt jedoch daneben einen wesentlich andern herzu.

b) Das motivische Element: in der ersten Fassung ist das Mädchen des Zaubers magnetischer Gebärde kundig. Das romantisch bestimmte Interesse schon des jungen Mörike an solchen Dingen, deren Fürsprech in Schwaben Karl Adam Eschenmayer, des Dichters Lehrer in Tübingen, und Justinus Kerner waren, ist bekannt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist aber die Gebärde des Mädchens einem literarischen Vorbild abgesehen.

In Kerners romantischen *Reiseschatten*[17] findet der Erzähler in einer Schaubude zufällig *das fremde Mädchen* wieder, mit dem er früher einmal *den Fluß hinabgefahren* ist. Ein abendlicher Spaziergang führt die beiden in einen Garten, der einer Wahnsinnigen gehört:

[17] 12. Schattenreihe, 2.—4. Vorstellung (Sämtl. Wke, hg. von Joseph Gaismaier, 3. Bd., S. 264ff.). Zur biographischen Grundlage — *das fremde Mädchen* ein romantisiertes Bild Amalia Schoppes, der Hamburger Freundin Kerners, die er 1809 besuchte — vgl. J. Gaismaier, Zs. f. vgl. Lit.-gesch. NF 14 (1900), S. 108f.

Schauerliche Stille herrschte in diesem Garten, kein Vogel sang in ihm . . .; kein Weg war mehr zu sehen, die Blumen gaben ihre Samen den Winden, die Wände des Gartenhauses waren eingefallen, die Bildsäulen in Stücken, die Springbrunnen waren versieget, die Fenster waren zersprungen, ihre Rahmen abgefault, in den Laubgängen war dunkle Nacht, und war so der ganze Garten selbst ein Bild des Wahnsinns.

In einem der Laubgänge setzten wir uns nieder, da hat das fremde Mädchen mir den Sterbetag all meiner Freunde gesagt, sowie den Tag, an dem der oder jener geboren, und meinen Sterbetag. Schont meiner, sprach ich, indem ich sie freundlich anblickte. Da umschlang sie mich mit einem Arme; mit der Hand des andern aber fuhr sie mir dreimal sanft über die Augen her, die schlossen sich alsbald wie zum magnetischen Schlafe.

Das Folgende ist entbehrlich, die Übereinstimmung aber wohl eindeutig genug: offenbar hat sich die Kernersche Szene – ein verwunschener Garten am Abend – und das Gebaren des Mädchens dem empfänglichen Sinne des jüngeren Dichters eingeprägt und sich in sinngemäßer Abwandlung für die Gestaltung des zweiten *Peregrina*-Gedichtes wieder eingestellt.

Wann hat Mörike die *Reiseschatten*, die 1811 erschienen waren, kennen gelernt? Sicheres darüber ist nicht bekannt. Aber am 26. Oktober 1826 schreibt er an Kerner einen Dankbrief für augenärztlichen und psychotherapeutischen Rat[18] und fügt dem Dank hinzu:

Es wäre diesen Sommer beinah eine ganz andere als eine Kranken-Stimme von Tübingen aus an Sie ergangen, wenn ich nicht am Ende doch zu schüchtern dazu gewesen wäre; bei Gelegenheit Ihrer neugesammelten Gedichte regte sich bei mir der alte Wein, dessen in dem Liede auf Herrn L. Uhlands Herzog Ernst gedacht ist; denn dies war das letzte meiner Tübinger Jahre, von denen Ihre Schriften ein eigentümliches und unzertrennliches Ingrediens für mich und meine Freunde gewesen sind.

Kerner hatte bis zum Jahr 1826 als Dichter nicht eben viel veröffentlicht. Es darf daher wohl angenommen werden, daß Mörike u. a. auch die *Reiseschatten* im Sinne hat, ohne die zudem die *Orplid*-Welt der Jahre 1824–26 kaum denkbar ist. Erscheint diese Annahme begründet, so ergibt sein Brief an Kerner zwar nicht mit Sicherheit, aber doch mit gehöriger Wahrscheinlichkeit einen terminus ante quem für die Entstehung des zweiten *Peregrina*-Gedichtes. Dann aber ist der Schritt vom Oktober, oder vielmehr vom Sommer, 1826 weiter zurück in den Sommer 1824, in die Tage der Krisis, nicht mehr allzu groß und kühn, zumal eben dorthin auch die anderen freirhythmischen Gedichte aus dem Motivkreis der Liebe zu Maria Meyer führen: das dritte des Zyklus, das ja, wie erwähnt, demselben rhythmischen Typus angehört, und die Verse *Im Freien* (s. oben S. 198). Mörike hat, so möchten wir zuversichtlich vermuten, damals in einer großen Aufwallung, innerhalb weniger Tage, alle drei Gedichte hingeworfen, deren ungebundene Form der Verfassung seines Innern in diesen Tagen entsprach.

6. Das eigenartige Mädchen in Kerners *Reiseschatten* hat keinen Namen, aber fast immer das Beiwort: *das fremde Mädchen*. Das ist auf lateinisch: *Peregrina*. Es erscheint zumindest als möglich, daß mit der verwunschenen Szene und der magnetischen Gebärde auch der Name bei Mörike auf Kerner zurückgeht. Seine Prägung ist darum doch ein Akt der wesenserhellenden Erleuchtung. Denn bei Mörike wird in dem fremdartigschönen Namen viel offener als in dem Kernerschen Beiwort das Hintergründige und Beziehungsvolle der Benennung spürbar. Der Name bezeichnet Fremdheit nicht nur gegenüber dem Begegnenden, sondern in der Wirklichkeit überhaupt: er bezeichnet ein Gehen durch die Welt als durch eine Fremde und das Suchen einer Heimat aus Schutzbedürftigkeit. *Peregrina* ist die heimatlose Pilgerin.

[18] 21. Rechenschaftsbericht des Schwäb. Schillervereins über das Jahr 1916/17, S. 82f.

Als solche aber setzt sie der Dichter mit der Liebe gleich. Er findet den Namen erst spät, für die *Nolten*-Fassung des fünften Gedichtes, des Sonetts, das, wie oben (S. 198 und Anm. 12) erwähnt, im Juni 1828 entstand. In der *Nolten*-Fassung lautet v. 5:

Ach, Peregrinen hab' ich so gefunden!;

in der Urfassung dagegen:

So hab auch ich die Liebe jüngst gefunden.

Viel stärker als in der Umformung wird damit an die erste Strophe angeknüpft:

Die Liebe, sagt man, wird am Pfahl gebunden[19],
Geht endlich arm, verlassen, unbeschuht;
Dies edle Haupt hat nicht mehr, wo es ruht,
Mit ihren Tränen nezt sie ihre Wunden.

Wenn in v. 5 von der *Nolten*-Fassung an die allegorische Figur der *Liebe* durch die individuelle, namentragende, schicksalbesitzende Gestalt ersetzt ist, so zeigt das, mit welchem *Wohlbedacht* sich der Dichter eben die Nennung des Namens *Peregrina*, der ja im ganzen Zyklus nur hier fällt, bis zu der entscheidenden Stelle aufspart, wo er am sinn- und beziehungsvollsten wirkt. Peregrina ist, ihrem Schicksal nach, ein Bild der leidenden und heimatlosen Liebe – der Liebe, die *kein Haus* hat (*Im Frühling* v. 6) – und ihr Name bringt das eben an dieser Stelle am ergreifendsten zum Ausdruck. Sie ist zugleich, auch noch in ihrer Zerrüttung (v. 6–8), ein Bild der Schönheit. Als solches begegnet sie noch einmal dem, der sie einst geliebt und dann *verlassen* hat (v. 9). Die Verstoßung in die *graue Welt* wegen *verjährten Betrugs*, von der das dritte Gedicht erzählt, erscheint so in einem neuen Aspekt als ein – man darf wohl entfalten: sinn- und grundloses – *Verlassen*. Jedenfalls begreift der Erlebende sein Verhalten von einst nicht mehr. Aufs neue in ihrer Schönheit befangen, wiegt er sich leichtfertig in der Illusion, es könne alles wieder werden wie einst, ja *doppelt schön* (v. 9–11). Rasch und jäh wird er desillusioniert und zu derjenigen Wirklichkeit erweckt, die für die Verlassene besteht und die er leichtfertig verkennt. Nun ist es, umgekehrt wie einst, die Geliebte, die ihn – schwankend zwischen Liebe und Haß, oder genauer: den Übergang von Liebe zu Haß verratend – für immer verläßt:

Sie kehrt sich ab und – kehrt mir nie zurück!

Peregrina aber ist ja ein Bild der Liebe. Ihr Verlust daher Verlust der Liebe schlechthin. Ihre Abkehr ein Urteil der Liebe. Das ist die erschütternde Erkenntnis – die trostlose Selbsterkenntnis –, die das letzte Gedicht, und insbesondere der letzte Vers, erbarmungslos – *mit weinendem Blick, doch grausam* – ausspricht.

Welche Stellung nimmt das im Juni 1828 geschriebene Sonett im Entstehungsprozeß des Zyklus ein? Das älteste Gedicht kann es, wie unter 3c) gegen Hildegard Emmel gezeigt, durchaus nicht sein. Es ist viel eher das jüngste. Als solches aber – und selbst dann, wenn es nicht das allerjüngste sein sollte (s. Abschnitt 7) – stellt es in der Entstehung des Zyklus zugleich das „Angel"- oder Kardinal-Gedicht dar: dasjenige nämlich, das den Angel-, den Wendepunkt der Einstellung des Erlebenden zu dem Erleben von einst bezeichnet und symbolisiert. Im fünften Gedichte bricht mit dem Gefühl des Verlustes der Liebe an sich das Selbstgericht über den Erlebenden herein. Der Anlaß dazu wird gleich nachher zu bedenken sein. In biographischer Sicht: der Dichter

[19] Im *Nolten*: *Die treuste Liebe steht am Pfahl gebunden*; von der 1. Auflage der Gedichte ab: *Die Liebe, sagt man, steht . . .*

wurde dessen inne, was er mit der Trennung von Peregrina aufgegeben und infolge der Aufgabe verloren habe: die Liebe an sich. Er fragte sich, wie alles gekommen sei. Und er fand die Schuld bei sich selber. Es war gleichsam die *verzweifelte Liebe* selbst, die ihm die Augen öffnete, – vergleichbar der *toten Liebe* bei Conrad Ferdinand Meyer, die alles *deutet und erläutert* und *sagt: So ist's gekommen, / Daß ich am Holze hing. / Ihr habet mich verleugnet / Und schlimm verhöhnt. / Ich saß im Purpur, / Blutig, dorngekrönt.*

Die Selbsterkenntnis des schuldhaften Verlustes der Liebe aber brachte nun die Motive der *Peregrina*-Dichtung aufs neue in Bewegung. Sie zog bald darauf – teils noch vor, teils nach der Fertigung der Stuttgarter Sammelhandschrift, jedenfalls vor dem Druck des *Nolten* – die Umformung des dritten Gedichtes, in dem unter 4) beschriebenen Sinne nach sich, und diese ihrerseits bedingte noch nach geraumer Zeit die Umformung des zweiten Gedichtes in der unter 5) bezeichneten Weise.

Insofern bildet, wie gesagt, das Sonett entstehungsgeschichtlich den Angelpunkt des Zyklus. Damals, im Jahr 1828, muß der Dichter Anlaß und Grund erhalten haben, sich nochmals mit dem Geschehen und seinem Verhalten von einst auseinanderzusetzen. Welchen Anlaß und welchen Grund: wir wissen es nicht. Wir wissen auch nicht, ob sich die Auseinandersetzung in jäher Betroffenheit oder in allmählicher Erkenntnis vollzog. Eine Vermutung dagegen läßt sich wohl bis zu einiger Wahrscheinlichkeit bringen. Das Jahr 1828 – und, soweit sichtbar, vor allem seine erste Hälfte – ist im Schaffen Mörikes in besonderem Maß eine Zeit des Fragens nach Wesen und Herkunft der Liebe, des Fragens nach ihrem Schicksal in der Welt. Darin besteht das gemeinsame Grundmotiv der eben damals entstandenen, im Ton so verschiedenen Gedichte *Frage und Antwort* und *Nimmersatte Liebe*, die damit dem Sonett *Verzweifelte Liebe* nahe stehen. Es ist die Frage des im selben Frühjahr 1828 geschriebenen Gedichtes *Im Frühling*: *Ach, sag mir, alleinzige Liebe, / Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!* Die Vermutung geht nun dahin, daß diese Besinnung Mörikes auf das Schicksal der Liebe in der Welt in einer unmittelbaren, jene Auseinandersetzung dagegen mit dem Geschehen und Verhalten von einst in einer mittelbaren, psychologisch komplizierten, aber auch wohl verständlichen Verbindung stehe mit der Liebe des Dichters zu der jungen Tochter des Schulmeisters in Scheer an der Donau, wo er nach Antritt seines Urlaubs in den ersten Monaten des Jahres 1828 bei seinem Bruder Karl weilte[20]. Diese Liebe war zwar, wie der Aufenthalt Mörikes dort, von kurzer Dauer, ergriff ihn aber offenbar sehr; sie *schlich sich ins Herz und macht es tief erkranken*[21]: anders sind die Entstehung, die Schönheit und die reife Fülle der Gedichte *Josephine*, *Liebesvorzeichen*, *Frage und Antwort*, *Nimmersatte Liebe* kaum zu erklären. Wenn *Josephine* wirklich, wie Mörike angibt (s. oben 3b), im Juni 1828 in Buchau geschrieben wurde – es ist kein Grund, daran zu zweifeln –, so verrät das Gedicht ein starkes Nachschwingen des Scheerer Erlebnisses. Es erscheint jedenfalls nach dem dargelegten Befunde wohl als möglich, daß es die Liebe zu dem Mädchen in Scheer, das biographisch bis heute recht schattenhaft geblieben ist, und die frühe Trennung von ihm war, die dem Dichter die Frage nach dem Wesen und dem Schicksal der Liebe in der Welt aufdrängte und zugleich damit sein Sinnen auch wieder zu der leidenschaftlichen Liebe zurückführte, die ihn einige Jahre zuvor in der Begegnung mit der schönen Maria Meyer aufgewühlt hatte[22].

[20] S. Maync S. 140 und 561f.

[21] *Josephine* v. 33 (Maync I, S. 43).

[22] Auf einen solchen Zusammenhang deutet vielleicht ein wörtlicher Anklang, der zwischen dem Gedicht *Josephine* und dem *Peregrina*-Sonett besteht. Dort heißt es von der ersten Begegnung (v. 21f.): *Doch, welch ein Blick und welche Miene*; hier von der letzten (v. 12): *Doch wehe! welche Miene, welch ein Blick!* – Auf eine Gestaltmischung, wie sie Hildegard Emmel zwischen Maria Meyer und Luise Rau vollzogen sehen will, ist weder mit diesem Hinweis noch mit den Ausführungen im Texte hingezielt.

7. Unumstößliche Gewißheit über die Stellung des Sonettes ist – wir sind uns dessen bewußt – nicht zu gewinnen, solange sich nicht auf Grund neuer Dokumente oder Argumente die Zeit der Entstehung des ersten und des vierten Gedichtes festlegen läßt. Das ist in der Tat schwierig. Daß die Strophenform – an und für sich – kein Kriterium hergibt, ist gegen Hildegard Emmel unter 3a) betont worden. Es muß daher ein anderer Ansatzpunkt gesucht werden. Er liegt beim ersten Gedicht, sofern er überhaupt zu finden ist, in gewissen biographischen Spuren.

In der Stuttgarter Sammelhandschrift hat das erste Gedicht zwei Strophen. Für den *Nolten* schon, in dem es unter der Überschrift *Warnung* an zweiter Stelle steht, wird dann die zweite Strophe getilgt. In der ersten bleibt das Erscheinungsbild der Geliebten gleich, der Schlußvers aber wird gründlich verändert: an der Stelle des ergebungsvollen Satzes, der wieder die Passivität des Mannes hervorhebt:

Reichst lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden!

stand ursprünglich ein offen jähes Erschrecken und Zurückschrecken:

Weg, Reue-bringend Liebes-Glück in Sünden!

Die zweite Strophe wendet sich in erzählender Weise dem *Einst* zu und kehrt erst mit ihrem letzten Verse:

Und um mich schüttert sehnsuchtvolles Grauen[23]

in die Gegenwart zurück. Sie verhält sich damit zu jenem Erschrecken eindeutig begründend: der im sinnlich-seelischen Zauber des Mädchens Befangene schrickt vor der Verlockung zurück, weil er die Wiederholung eines Erlebens von *einst* fürchtet. So wie er jetzt in den *treuen, braunen Augen* den Widerschein *von innrem Gold* zu erblicken meint, das, *tief aus dem Busen* emporquellend, dort *in heil'gem Gram gedeihn* mag und ihn in die *Nacht des Blickes* hinabzutauchen ladet, so hat ihn einst ein *Traum von wunderbarem Leben* unwiderstehlich in die Tiefe hinabgeführt, wo er lebendig *sprießend Gold* zu finden, *geheime Lebenskräfte, die da weben In dunkeln Schachten, ahnungsvoll verstehn* zu können meinte. Er hat nichts gefunden und ist darüber – wohl im Erwachen; dies vermutlich der Sinn der Rückkehr zur Zeitform der Gegenwart – in *sehnsuchtvolles Grauen* geraten. Die Fahrt hinab in die Tiefe hat einst mit einer furchtbaren Desillusionierung geendet, deren Nachwirkung den Liebenden noch in dem neuen Erleben befangen macht und ihn warnt, sich darein zu stürzen.

Es ist *ein Traum*, von dem die zweite Strophe erzählt, um das Zurückschrecken am Schluß der ersten zu motivieren. Aber ist damit wirklich ein Traum gemeint? Und bezieht sich die erste Strophe ursprünglich, von Anfang an, auf die Begegnung mit Maria Meyer? Sollte beides der Fall sein, so wäre der Sinn – ganz unabhängig von der Entstehungszeit des ersten Gedichtes –, daß schon geraume Zeit vor dem Peregrina-Erlebnis, im Traum, ein warnendes, ein prophylaktisches Desillusionserlebnis stattgefunden hätte. Das ist jedoch u. E. sehr wenig wahrscheinlich. Wesentlich zwangloser scheint uns eine andere Erklärung, die der nachher zu besprechende Befund nahelegt. Um die Hypothese voranzustellen: der Traum der zweiten Strophe ist Symbol – vollgültiges und tiefsinniges, aber auch verhüllendes Symbol – eines wirklichen Erlebnisses von einst; das erste Gedicht in seiner ursprünglichen Fassung ist aus der Begegnung Mörikes mit dem Mädchen in Scheer und aus der gleichzeitig wieder auftauchenden Erinnerung an die frühere Liebe entstanden und erst später ganz in den *Peregrina*-Zyklus eingerückt. Der Begegnung gilt die erste, der Erinnerung in symbolischer Form die zweite Strophe.

[23] Daß *schüttert* als Präteritum mit weggelassenem Apostroph aufzufassen sei, ist nicht anzunehmen. Vgl. *Josephine* v. 33: *O dieser Ton . . . Schlich sich ins Herz und macht es tief erkranken.*

Ein erster – aber auch nur ein erster – Anhaltspunkt dafür ist das Erscheinungsbild des Mädchens. Es ist nur durch die *treuen, braunen Augen* charakterisiert. Wir glauben dieses an sich geringfügige Merkmal biographisch beziehen zu dürfen. Halten wir Umschau. An Elisabeth, dem verhältnismäßig getreuesten Abbild der Erscheinung Maria Meyers, wird im *Nolten* ausdrücklich das Schwarz der Augen erwähnt[24], an Agnes, dem *blonden Reh*, ebenso entschieden das *tiefe Dunkelblau*[25]. In dem Gedicht *Josephine* aber, das zweifellos in sehr geringer biographischer Distanz aus der Begegnung mit dem Mädchen in Scheer entstanden ist, werden diesem braune Augen zugeschrieben: *Welch zages Spiel die braunen Augen hatten!* Es wäre billig, sich einem solchen Befund gegenüber auf Börries von Münchhausens *Sonett des Petrarca* berufen zu wollen: *Wie schön das Blond' in meiner Zeile stand!*[26] Wenn des Dichters Wort Gewicht und Sinn haben soll, so kann die Übereinstimmung zwischen der *Peregrina*-Stanze und dem Gedicht *Josephine* in dem Erscheinungsbild des Mädchens nicht einfach übersehen werden.

Doch das ist, wie gesagt, nur ein erster Anhaltspunkt. Weiteres und Wichtigeres kommt hinzu. Die Liebe Mörikes zu dem Mädchen in Scheer hat unverkennbar einen gesund sinnlichen Einschlag. Dieser bestimmt besonders auch den Ton der Gedichte *Liebesvorzeichen* und *Nimmersatte Liebe*. In jenem heißt es von dem Mädchen, das übrigens in der ursprünglichen Fassung ein *gut und unerfahren Kind* – wie in der *Peregrina*-Stanze ein *unwissend Kind* – genannt wird:

Fürwahr, sie schien es nicht zu wissen,
Wie mächtig ihr die Fülle schwoll,
Und daß sie in den Feuerküssen
Des kecksten Knaben brennen soll;

in diesem:

Wir bissen uns die Lippen wund,
Da wir uns heute küßten.
Das Mädchen hielt in guter Ruh',
Wie 's Lämmlein unterm Messer;
Ihr Auge bat: „Nur immer zu!
Je weher, desto besser!"[27]

Trotz der *kecken* Mutwilligkeit und Leichtfertigkeit des Tones, der, wie auch der Name *Jorinde* im *Liebesvorzeichen*, einen anakreontischen Anflug hat, ist die tiefere Verwandtschaft dieser Stellen mit der ersten *Peregrina*-Stanze schwerlich zu verkennen:

Willst, ich soll kecklich dich und mich entzünden[28].

Was dort mutwillig keck, ist hier in tiefem Ernst, aus echter und ursprünglicher Betroffenheit gesagt. Aus dem Verläßlichen und Vertraulichen der *treuen, braunen Augen*

[24] Mayne II, S. 198, Z. 33.

[25] Mayne II, S. 34, Z. 33 und S. 276, Z. 21.

[26] Das Balladenbuch. 52.–57. Tsd. Stuttg. [1924], S. 300f.

[27] In seinen *Erinnerungen an Erlebtes* (16. Rechenschaftsbericht des Schwäb. Schillervereins über das Jahr 1911, 12, S. 83–87) erwähnt Mörike unter andern *kleinen kathol. poet. Zügen aus dem Scheerer Leben* auch die *Syringa in der kathol. Kirche (auf der Orgel) als Zeichen — — ob die litterae erot. u. preces acceptirt word.* — Die lateinischen Notizen des folgenden Abschnittes dürfen wohl, da es sich dabei um Pflummern handelt, wo Mörike im Frühjahr 1829 als Pfarrverweser tätig war, kaum auf das Mädchen in Scheer bezogen werden, wie Mayne (S. 562) es tut; sie seien aber hier doch der Atmosphäre halber zitiert: *Ambulatio nocturna cum puella — Capillae — Kirchhof — conscientia commovetur memor: avi, ibid. sepult. — Ambulatio cum illa (et ejusdem parentibus) in silva. Sanguis e dulci manu, (parum vulneratâ) stillans, ore haustus, etc.*

[28] So die Reihenfolge der Pronominalobjekte in der Stuttgarter Handschrift und im *Nolten*.

tritt hier das Unheimliche hervor, lockend und schreckend zumal. Wenn das Gedicht ursprünglich der Begegnung mit dem Mädchen in Scheer und seinem seelisch-sinnlichen Zauber galt, der dem Dichter die Erinnerung an sein früheres Erleben weckte – und einer solchen Annahme scheint uns kein wesentliches Hindernis entgegenzustehen –, so ist es wohl denkbar, daß es die früheste dichterische Frucht dieser neuen Liebe war.

Wir möchten also die Vermutung wagen, das erste Gedicht sei, ebenso wie das fünfte, in der ersten Hälfte des Jahres 1828, und das heißt: in der Blütezeit der Lyrik Mörikes, entstanden. In diese Blütezeit weist auch die Reife und Fülle des Stils, die dem Dichter 1824 noch nicht eigen war. Er erreichte sie erst um 1825. Das zu belegen würde eine eigene minutiöse Stiluntersuchung erfordern, die hier nicht angestellt werden kann. Es ist jedenfalls nicht, wie Hildegard Emmel will, die Strophenform an sich, wohl aber der Stil in Verbindung mit der metrischen Form, der das Eingangsgedicht in die Jahre der lyrischen Reife, genauer: in den Umkreis der Scheerer Gedichte vom ersten Halbjahr 1828, verweist.

Ganz Ähnliches gilt schließlich für das vierte Gedicht, das nur noch kurz betrachtet sein mag. In das Jahr 1828 deutet die Verbindung zweier Strophenformen, die in dieser Zeit auch sonst auftritt[29], vor allem aber der Stimmungsgehalt, der dem des Sonettes aufs engste verwandt ist. In der durch die neue Liebe angeregten Besinnung auf das Erleben von einst, und im Gefühl des Verlustes der Liebe an sich, das sich in dem Sonett bekennt, wird der Dichter zugleich dessen inne, daß ihn die Begegnung mit der Peregrina auch aus dem *hellen Kindersaal*, aus dem Reich der unschuldigen Kindheit verbannt hat. Rückkehr dahin ist unmöglich; der Geist Peregrinas würde den dort Vergessen Suchenden heimsuchen: dieses Wissen wird im vierten Gedicht als faktisches Geschehen gestaltet. In der Heimatlosigkeit sind die Liebenden, trotz der äußeren Trennung, unselig miteinander verbunden:

Und Hand in Hand verließen wir das Haus,

das Haus der Kindheit. Auf der einen Seite Verlust der Kindheit durch unselige Liebe, auf der andern Seite Verlust der Liebe durch schuldhaftes Versagen: das ist das trostlose Fazit des *Peregrina*-Zyklus.

8. Wir fassen das Ergebnis der entstehungsgeschichtlichen Untersuchung zusammen und überblicken auf Grund der damit verbundenen Interpretation das Ganze.

Die Entstehung der *Peregrina*-Gedichte hat zwei Brennpunkte: zum einen (s. Abschn. 4 und 5) die kritischen, an Erregung und Schmerzen reichen Tage der Absage an Maria Meyer im Juli 1824, in denen Mörike in Einer großen Gefühlsbewegung die beiden freirhythmischen Gedichte, zusammen mit dem *Im Freien*, hinwarf; zum andern (s. Abschn. 6 und 7) die Monate einer durch neue Erfahrung der Liebe heraufgeholten Erinnerung im ersten Halbjahr 1828, worin die drei Gedichte in kunstvollen Strophenformen entstanden. Das Sonett ist (s. S. 208) der Zeit der Entstehung nach vermutlich das jüngste, seinem Stimmungsgehalt nach aber das „Angel"-Gedicht des Zyklus: die Selbsterkenntnis des Verlustes der Liebe an sich, die es bezeugt, bewirkte – oder bekundete doch – einen Wandel der Einstellung, der sich dann in der stufenweise fortschreitenden Umformung der beiden freirhythmischen Gedichte vom Sommer 1824 auswirkt: im einen wird die „Aktivität" des Mannes in den Vordergrund gerückt, die Verantwortlichkeit seines Verhaltens aber in Frage gestellt, im andern durch einige mit feinster Kunst aufgesetzte Schlaglichter die Unzulänglichkeit dieses Verhaltens in der Krise sichtbar gemacht. Die Umformung des dritten Gedichtes in diesem Sinne vollzog sich noch vor der Einbeziehung in den Roman, die des zweiten geraume Zeit später. Das

[29] Z. B. *Nimmersatte Liebe*; vergleichbar auch *Im Frühling*.

erste Gedicht, das 1828 aus der neuen Liebesbegegnung und der Erinnerung an das Einst zumal entstand, wurde vor der Fertigung der Stuttgarter Sammelhandschrift zum *Peregrina*-Zyklus geschlagen, zu dem es ursprünglich erst mit seiner zweiten Strophe gehören konnte, und vor dem Drück des *Nolten* gar um diese zweite Hälfte gekürzt.

Nochmals: zwei Brennpunkte der Entstehung, durch etwa vier Jahre voneinander getrennt. Was verbindet die Gedichte über diesen Zeitraum hinweg? Worin besteht ihr innerer Einheitspunkt? Er besteht nicht nur in der Einheit der handelnden und leidenden Gestalten und in der tragischen Entwicklung ihrer Liebe. Er liegt vor allem auch in der Symbolik von *Haus* und *Welt*, die, bis auf das erste Gedicht, überall eine wesentliche, wenn auch ganz diskrete Rolle spielt. Die beiden Vorstellungen bilden in ihrem Spannungsverhältnis die Grundfigur des Zyklus, über der sich das tragische Geschehen vollzieht. *Führte die seltsame Braut in mein Haus ein – Aber sie zog mit Schweigen / Fort in die graue / Welt hinaus – Oft in den Träumen zog sich ein Vorhang / Finster und groß ins Unendliche / Zwischen mich und die dunkle Welt – Bittet ihr Auge nicht? / Sagend: da bin ich wieder / Hergekommen aus weiter Welt. – Und Hand in Hand verließen wir das Haus – Die Liebe . . . Geht endlich arm, zerrüttet, unbeschuht. Haus* ist der symbolische Inbegriff der Geborgenheit, der Vertraulichkeit, des sicheren Bleibens. Es kann zwar, wie so viele Symbole, die seit dem Subjektivismus des 18. Jahrhunderts aufgekommen sind, auch dialektisch sein und die Enge der Existenz bezeichnen; doch wird im *Peregrina*-Zyklus diese Kehrseite nicht sichtbar. Ausgesprochen dialektisch ist hier dagegen das Symbol *Welt*. Es bedeutet als *weite Welt* den Bereich des ewigen Unterwegs, der rastlosen Wanderschaft, aber gerade darum auch den Raum unendlich reicher Erlebnisfülle, – und es bedeutet als *graue* und *dunkle Welt* den Bereich des Ungeborgen-, des Ausgesetztseins. Verbunden sind die beiden Aspekte durch die Vorstellung der Heimatlosigkeit. Diese ist – und wird endgültig durch das Verhalten des Liebenden in der Krise – das Schicksal des Mädchens: darum *Peregrina*. Sie hat, wie die Liebe, *kein Haus*. Sie ist die „Unbehauste". Der Mann bleibt äußerlich im Sicheren; – in diesem Sicheren aber bleibt er allein: vom *Haus* der Kindheit künftig ausgeschlossen, von der Liebe geschieden, von der *Welt* durch einen *Vorhang* getrennt, der ihm die Ahnung tiefer Geheimnisse, *geheimer Lebenskräfte*, vermittelt, unmittelbare Teilhabe daran aber verwehrt. Das Sichere wird um den Preis der Verarmung erkauft. Mit diesem Empfinden ging Mörike schon aus der Krise des Sommers 1824, mit dieser Einsicht ging er aus der durch neue Liebesbegegnung hervorgerufenen Auseinandersetzung mit dem Einst hervor und seiner biedermeierlichen Zeit entgegen, in der ihm beschieden und auferlegt war, Erlebnisarmut durch Reichtum des Gemütes auszugleichen und im Vertrauten *der Schönheit Götterstille* zu entdecken.

9. Wie nehmen sich die so entstandenen Gedichte im *Maler Nolten* aus, in den sie, zunächst noch ohne das vierte, aufgenommen wurden? Wie verhalten sie sich zur tragischen Entwicklung des Geschehens und zu der darin verdichteten Lebensproblematik? Wenn nicht die Skizze der Entstehung und der Abriß der Interpretation unvollständig bleiben sollen, muß zum Schluß noch Antwort auf diese Frage gesucht und die Intention des Dichters im *Nolten* bestimmt werden. Auch dabei lassen sich freilich nur Grundlinien ziehen. Eine systematische Interpretation des Romans würde den Rahmen dieses Referates sprengen[30].

Wir gehen nochmals in die kritischen Tage der Anwesenheit Marias in Tübingen zurück. Am 10. Juli 1824 schrieb Ludwig Bauer an des Dichters Schwester nach Ludwigs-

[30] Die folgenden Ausführungen greifen, soweit sie den Roman an sich betreffen, gelegentlich auf die eingangs hervorgehobene Arbeit von Heinrich Reinhardt zurück, ohne das an jeder einzelnen Stelle zu bemerken. – Die Schwäche der Auffassung Reinhardts liegt darin, daß er Elisabeth zwar als Symbol – Symbol der Romantik – erklärt, praktisch aber als Allegorie behandelt und darin zu weit geht.

burg. Er unterstützte das Heimbegehren des Freundes, der nun *entweder die Athmosphäre des räthselhaften Wesens betreten oder jenes schon früher rege gewordene Gefühl festhalten* müsse, *das ihn . . . weg aus dem Strudel der Empfindungen der heimischen Wohnung zuzog.* Vorweg erzählte Bauer, wie ihm Mörike seine Liebe entdeckt habe[31].

Eduard führte mir die Gestalt seiner Maria herauf. Mein Innerstes erbebte, alle Gründe meines Wesens standen aufgeschlossen vor mir da. Maria, die ihm das Räthsel seines Lebens aufgegeben und gelöst hatte, Maria ist auch der erwachte Traum meiner Seele.

Von dieser Briefstelle nun spannt sich ein großer Bogen zum *Nolten*. In der den ersten Teil beschließenden expositionellen Episode: *Ein Tag aus Noltens Jugendleben*, die zu jedem Versuch der Deutung ein gewichtiges Wort mitzureden hat, erklärt der junge Nolten dem Zigeunermädchen in der Ruine seine Erschütterung[32]:

als ich Euch ansah, da war es, als versänk' ich tief in mich selbst, wie in einen Abgrund, als schwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe stürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen gesehen habe . . .: da verging das Bewußtsein mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufhoben von selber, schaut' ich in die Eurigen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Rätsel meines Lebens lag.

Wie die zweite *Peregrina*-Stanze ist dieses Bekenntnis bestimmt von der Vorstellung der Tiefe und des „Hinab": hinab in den Ab- und Urgrund des eigenen Wesens und Lebens. Dieser Grund wird symbolisiert in den Augen des Mädchens: sie sind gleich *dunkeln Sternen*[33], aber auch gleich einem *unendlichen Brunnen, darin das Rätsel* seines Lebens geborgen liegt, in dem es darum, wenn irgendwo, aufgesucht, aus dem es gehoben werden kann und muß. Daher mußte für Nolten dieser Moment[34]

ein ungeheurer und unauslöschlicher sein. Es war, als erleuchtete ein zauberhaftes Licht die hintersten Schachten seiner inneren Welt, als bräche der unterirdische Strom seines Daseins plötzlich lautrauschend zu seinen Füßen hervor aus der Tiefe, als wäre das Siegel vom Evangelium seines Schicksals gesprungen.

Unverkennbar äußert sich in diesen Sätzen, in der Intensität und Variation der symbolhaltigen Bilder, ein tiefes Pathos. *Das Siegel vom Evangelium seines Schicksals*, vom Buche seines Heils: welch kühner, fast verwegener Ausdruck! Wichtig ist aber vor allem dies: acht Jahre nach dem Briefe Bauers noch legt der Dichter seinem Nolten die maßgebenden Worte in den Mund, die damals der Freund von seinem, Mörikes, Erlebnis brauchte: *das Rätsel meines Lebens*. Auch mit dem Satz des Briefes: *alle Gründe meines Wesens standen aufgeschlossen vor mir da* – wir dürfen unbedenklich hinzufügen: so wie die Begegnung mit dem *räthselhaften Wesen*[35] dem Freund die Gründe des seinigen aufgeschlossen hatte –: auch mit diesem Satz ist in einem verwandten Bild ungefähr schon dasselbe gesagt wie in der zweiten Stelle aus dem Roman[36]. Der Schluß daraus: ent-

[31] Erster vollständiger Abdruck des Briefes bei Camerer 2. Die Zusammenkunft in dem *unterirdischen Hüttchen*, von der Bauer erzählt — es war eine Brunnenstube —, fand wahrscheinlich Anfang 1824 statt. Bauers Braut hieß übrigens ebenfalls Maria. — Camerer und Mayne (S. 94) werden der Bedeutung des Briefes nicht gerecht; sie werten ihn zu einseitig als Dokument jugendlich schwärmender Verstiegenheit, „an gespreizten Redensarten überreich". — Die Sperrungen in den folgenden Zitaten sind vom Vf.

[32] Mayne II, S. 200, Z. 8–20.

[33] Mayne II, S. 199, Z. 26.

[34] Mayne II, S. 223, Z. 18–24.

[35] Derselbe Ausdruck wird übrigens in der Jugendepisode für Elisabeth gebraucht (Mayne II, S. 207, Z. 11).

[36] Zur gemeinsamen Bilderwelt der beiden Dichterfreunde s. auch Bauers Brief an Mörike vom 6. Sept. 1824: *wenn . . . die Wünschelruthe meines Herzens sich zitternd nach den verborgenen Urmetallen hinabsenkt* (Ludwig Bauers Schriften, Stuttg. 1847, S. XII. Statt der dort gedruckten Jahreszahl 1823 muß 1824 stehen, da der Brief nach August Mörikes Tod geschrieben ist).

weder hat Mörike nach dem Tode seiner Schwester (1827), die in ihrem letzten Willen *die Sammlung von Papieren von und über Maria Meyer* ihrer Freundin Lotte Späth vermacht hatte[37], Bauers Brief aus ihrem Nachlaß an sich und dann jene Wendung in den *Nolten* hinüber genommen, oder – und das ist viel wahrscheinlicher – Bauer gibt in seinem Briefe getreulich einen den Sinn der Liebesbegegnung deutenden Ausdruck des Freundes wieder, der diesem unauslöschlich eingeprägt, auf immer verbindlich blieb und für die Gestaltung der Jugendepisode des Romans zentrale Bedeutung erhielt.

Das besagt: der Roman verdichtet in der Jugendepisode zwar durchaus nicht biographische Wirklichkeit, „erlebtes Leben": wohl aber liegen ihm, kaum oder gar nicht verwandelt, Empfindungen und innerste Erfahrungen Mörikes aus seiner Begegnung mit Maria zugrunde. Das ist durchaus nicht neu, es zu betonen aber wohl nicht überflüssig.

Was ergibt sich daraus für Mörikes Intention und den Gehalt des Romans? Vergegenwärtigen wir uns nochmals Noltens Erlebnis beim Anblick Elisabeths. In den Ab- und Urgrund seines Wesens glaubt er hinabzusinken und wie in einem *unendlichen Brunnen* das Rätsel seines Lebens zu entdecken. Zauberhaft werden ihm die *hintersten Schachten seiner inneren Welt* erleuchtet; sie scheinen, dem Sinn des Bildes nach, kostbare *Urmetalle* zu bergen. *Lautrauschend* – machtvoll und unüberhörbar – bricht *der unterirdische Strom seines Daseins plötzlich hervor aus der Tiefe*, das Heilsbuch seines Schicksals wird ihm einsichtig. Die Begegnung wird – der Dichter deutet es nur sehr behutsam an – besiegelt durch *ein gegenseitiges Gelübde der geistigsten Liebe, deren geheimnisvolles Band . . . beide Gemüter, aller Entfernung zum Trotze, auf immer vereinigen sollte*[38]. Das *seltsame Bündnis* Noltens ist – jene Bilder lassen kaum eine andere Deutung zu – der Urintention des Dichters nach Symbol für ein Leben aus dem Urgrund des eigenen Wesens, genährt von dem *unterirdischen Strom seines Daseins*. Die Begegnung mit Elisabeth macht den Blick offen für die Möglichkeit eines solchen Lebens. In der Entdeckung dieser Möglichkeit ist Nolten aufgerufen, hinabzusteigen in den *unendlichen Brunnen, darin das Rätsel seines Lebens lag*.

Wie verhält sich dazu sein Lebensgang? In dieser Frage liegt eines der tiefsten Probleme der Deutung des Romans. Der Jüngling hat, an der Schwelle des Mannesalters, in jäher Erleuchtung den Urgrund seines Wesens entdeckt und ermessen, – wir dürfen sagen: seinen Ursprung und die Möglichkeit eines Lebens aus ihm. Mit diesem Erlebnis war *sein Beruf zum Künstler entschieden*[39]. Künstler ist er denn auch geworden. Ist er als Mann auch jenem Ursprung treu geblieben? Eindeutige Antwort darauf läßt der Roman nicht zu. Er ist dazu, wie Goethe von seinem *Wilhelm Meister* erklärt, zu inkommensurabel. Ansätze aber und Anzeichen sind wohl da, aus denen sich die Urintention des Dichters so verstehen läßt: Nolten hat jenen, seinen, Ursprung wenn nicht vergessen, so doch im Erfolg seiner Kunst und im Wunsche nach sicherem Glück und Besitz überspielt und nicht mehr, wie in der Begegnung von einst, tödlich ernst genommen. Er wächst in eine Pseudo-Lebensform hinein. Sein Dasein ist nicht auf dem tiefsten Grunde seines Wesens erbaut, nicht mehr genug von seinem *unterirdischen Strome* genährt. Der Ursprung aber, symbolisiert in Elisabeth, dem er sich einst in einem *seltsamen Bündnis* verbunden, läßt sich nicht überspielen und verleugnen. Er „geht ihm nach", zerstört sein Glück und holt ihn im Untergang zurück.

Daß es sich dabei nicht um eine Moral und, wenn Nolten schon einer Schuld verfällt, nicht um eine sittliche Schuld handelt, braucht nicht betont zu werden. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, zu untersuchen, in welcher Weise und welchem Maß die ange-

[37] Maync S. 87; vgl. Mörikes Brief an Lotte Späth vom 3. April 1827.

[38] Maync II, S. 223, Z. 29–32.

[39] Maync II, S. 223, Z. 37.

deutete ursprüngliche Intention durch andere durchkreuzt und verdunkelt worden ist, und von da aus die Schwierigkeiten zu klären, die der *Nolten* seit jeher der einheitlichen Deutung entgegengesetzt hat. Hier sei nur noch auf drei Gesichtspunkte hingewiesen.

a) *Ein Tag aus Noltens Jugendleben* ist im Ganzen des Romans expositionelle – der filmisch Infizierte würde sagen: „rückblendende" – Episode, nach Form und Inhalt aber recht selbständig: eine Künstlerberufungsnovelle. Die Begegnung mit dem *rätselhaften Wesen* wirkt Entscheidung: *der Trieb, zu bilden und zu malen, ward jetzt unwiderstehlich, und sein Beruf zum Künstler war entschieden*, – entschieden auch seine künstlerische Richtung. Die spätere Bekanntschaft Theobalds mit der *herrlichen Kunstwelt zu Rom und Florenz* vermochte *den Grundton jener früheren Eindrücke nie völlig zu verdrängen, deren mysteriöser Charakter zunächst in der Idee des Christlichen eine analoge Befriedigung fand. – Elisabethen hat er nie wieder gesehen*[40]. Wie ist dieser Schluß der Episode und zugleich des ersten Romanteils zu verstehen? Der letzte Satz trifft zwar auch im Ganzen der Dichtung bis zu dem Zeitpunkt zu, wo Nolten das Jugenderlebnis seinem Freunde Larkens erzählt hat, der es dann schriftlich festhielt[41]. Es erscheint aber durchaus als möglich, daß die Episode ursprünglich eine selbständige Novelle gewesen ist, eben eine Künstlerberufungsnovelle. Wann Mörike sie schrieb, und in welchem Maß er sie dann überarbeitete, um sie dem Roman bruchlos anzupassen, wissen wir nicht. Jedenfalls kann sie selbst in der Form, in der wir sie heute lesen, als ein rundes Ganzes bestehen. Wir erfahren zwar noch nicht, daß Theobalds Oheim, der Vater Elisabeths, noch am Leben ist; doch tut das der Einheit der Novelle keinerlei Eintrag. Ein junger Mensch wird durch ein romantisches Erlebnis zum romantischen Künstler erweckt; das *rätselhafte Wesen*, das die Entscheidung auslöst, entschwindet sofort wieder, und für immer, seinem Gesichts- und Lebenskreis, die erweckende Wirkung aber bleibt. Gerade der letzte Satz der Episode könnte darauf deuten, daß eben dies die Intention des Dichters in der Berufungsnovelle war. Strikte wird sich diese Hypothese wohl niemals erweisen lassen; es erscheint aber wohl denkbar, daß Mörike, als er dann den größeren, tragischen Künstlerroman konzipierte, einsah, wie fruchtbar es sei, den in der Novelle erreichten Endpunkt in einen Ansatz zu verwandeln und diesen zu entfalten: zu entfalten im Licht der Frage, ob der zum Künstler Erweckte nach seinem Eintritt in die „Welt" eben der Erweckung und dem darin entdeckten Urgrund seines Wesens treu geblieben sei.

b) Leuchtet die vorgetragene Hypothese ein, so muß die von Hildegard Emmel (S. 52) vertretene Auffassung, das „Thema" des Romans sei das „von der Unbeständigkeit der Liebe und der Vergänglichkeit des Liebesglücks", von Gestalt und Schicksal des Titelhelden her modifiziert und dieses Thema auf ein „Urthema" zurückgeführt werden. Es ist das Problem der Treue gegen sich selbst, gegen den tiefsten Wesensgrund, der, wie von einem Blitz erhellt, in einer jähen Erschütterung aufleuchtet. Er bestimmt den betroffenen Menschen, der nun aber im Durchgang durch die „Welt" erst gleichsam auf die Probe gestellt wird, ob er sein Leben auf diesem tiefsten Grund oder, allgemein gesprochen, auf dem „Zufall" aufbaut. Das Thema „von der Unbeständigkeit der Liebe" gewinnt dann Bedeutung erst als Folgeerscheinung jenes Urthemas. Als solche aber muß es Bedeutung gewinnen. Denn die Untreue gegen den eigenen Wesensgrund macht das Leben und die Beziehung zu andern Menschen unsicher.

c) In Verbindung damit steht ein drittes Moment. In seinem Brief an Luise Mörike bezeichnet Ludwig Bauer Maria als des Freundes *wanderndes Ich*. Er bezeichnet sie aber auch als *die Poesie, wie diese mit raschen Schritten auf und abfliegend auf schwankender*

[40] Mayne II, S. 223, Z. 36f. und S. 224, Z. 7–13.

[41] Mayne II, S. 191, Z. 5–9.

Himmelsleiter. Es ist wohl kein Zweifel daran, daß er auch hier eine authentische Lesung des Freundes wiedergibt. In diesem symbolischen Sinne darf aber, ähnlich wie es schon Reinhardt getan hat, auch die Gestalt Elisabeths und die Begegnung mit ihr in der Jugendepisode gedeutet werden. Die Entdeckung des innersten Wesensgrundes, die zauberhafte Erleuchtung der *hintersten Schachten seiner inneren Welt* und ihrer kostbaren Schätze, ist bei Theobald letzten Endes als Entdeckung seiner Berufung zum Künstler zu verstehen: zum Künstler-, zum Nur-Künstler-Sein.

Im Hinblick auf die innige Geistes- und Seelengemeinschaft Mörikes und Bauers in Tübingen, die im Wort des einen zugleich den Sinn des andern mitzuhören erlaubt, möchten wir von hier aus eine Kombination mit Bauers Brief an seine Braut aus Tübingen vom 28. Dezember 1824 wagen. Er schreibt da[42]:

Die ächte Dichtkunst besteht in einer Aufopferung alles Besitzes; jegliches, woran sich der gemeine Mensch anklammert und spricht: „nimm mir's nicht, es ist mein Trost!" muß die Dichtkunst als ein Kleines wegwerfen, und keinen Trost anerkennen, als das, was größer ist, denn die ganze Welt, Gott! Gott aber erscheint ihr bald als Geber alles Vollkommenen, als Urheber der Liebe, als Schöpfer der Freude, bald aber auch als Zerstörer des Glückes, als unerbittlicher Richter. Hier muß die Dichtkunst die schwerste Aufopferung leisten.

Dieses Wort, so möchten wir glauben, wirft ein erhellendes Licht über den *Nolten*. In der Begegnung mit dem *rätselhaften Wesen*, in der Entdeckung des eigenen innersten Wesensgrundes liegt ein „Beruf", ein Aufruf, getreu diesem Grunde Künstler, nur Künstler zu sein. Als Mann ist Nolten Künstler: auch Künstler. Aber er strebt dabei zugleich nach irdischer Bindung, nach Glück, nach Besitz. Er wirbt um die „Welt", die *mit Liebesgaben lockt*. Die *schwerste Aufopferung*, die *Aufopferung alles Besitzes*, der Verzicht auf *Trost*, auf alles, *woran sich der gemeine Mensch anklammert*, die Besitzlosigkeit als Einsamkeit, das Bleiben im Urgrund, die Bindung ans „Absolute" auf Kosten des „Positiven": das ist es, was Nolten zu *leisten* versäumt.

Inwiefern darin wieder ein Selbstgericht Mörikes liegt, wagen wir nicht zu entscheiden. Ist die vorgetragene Auffassung, die sich besonders mit dem großen Gespräch der Freunde zu Beginn des zweiten Teiles auseinandersetzen müßte, stichhaltig, so handelt es sich bei der Urkonzeption des *Nolten* als Roman – die Jugendepisode, die vermutlich eine selbständige Berufungsnovelle war, wird dabei nicht mehr berücksichtigt – um eine zutiefst romantische Konzeption. Das letzte Problem der Entstehung und des Gehaltes der Dichtung liegt dann in der Frage, die hier nur gestellt, nicht mehr untersucht werden kann: ob und wie dann im Lauf der Ausarbeitung diese romantische Konzeption von realistischeren Motiven durchkreuzt und relativiert worden sein mag.

Wir haben uns lange von den *Peregrina*-Gedichten fernhalten müssen, um die Antwort auf die Frage nach ihrem Verhältnis zum Roman vorzubereiten. Elisabeth ist zugleich Person und Symbol. Ähnliches gilt, im Gefüge des Romans, für Peregrina, das Bild Elisabeths in der *mythischen Komposition* der Gedichte. Sie ist Person und zugleich Verkörperung der Fremdheit, im Sonett ein Bild der Liebe, die *kein Haus* hat, und dahinzu noch immer das *wandernde Ich*. Der Liebende verstößt sie und wird zuletzt – ein Akt des Ausgleichs – von ihr verlassen. Indem sie ihn verläßt, verläßt ihn die Liebe; indem er sie verstoßen hat, ist er im Tiefsten sich selbst untreu geworden und hat gegen seinen innersten Wesensgrund „verstoßen", hat den *unterirdischen Strom seines Daseins* überhört. Darin etwa, so scheint uns, liegt der geheime Integrationspunkt des Romans, insbesondere der Jugendepisode, und der Gedichte. Er darf jedoch nicht überfolgert werden. Die Gedichte, die einmal für sich entstanden waren, ließen sich nicht mehr vollkommen mit der besonderen Intention des später sich entwickelnden Romans zur Deckung bringen.

[42] Ludwig Bauers Schriften, Stuttg. 1847, S. XIX.

Besprechungen.

Friedrich Stroh, Handbuch der germanischen Philologie. Berlin 1952, Walter de Gruyter. XX, 820 S.

Wie sehr dem Verfasser dieses Handbuches die germanische Philologie – und noch mehr ihr Begründer Jacob Grimm – Herzenssache ist, das spürt man auf den 779 Seiten des Textes recht häufig. Daß dadurch die Proportionen innerhalb der Darstellung etwas ins Wanken geraten, stellt Stroh am Schluß des Vorwortes selber mit Grimms Worten fest: „Daß ich von Jacob Grimm ausführlicher handle, als dieses Buches ganzer Anlage gemäß scheint, wird keinen verwundern, der den Meister kennt". Dabei ergeben sich leider auch mancherlei Wiederholungen. So z. B. wird der Briefwechsel Grimm–Lachmann mit fast den gleichen Sätzen auf S. 136 und auf S. 143 behandelt.

Das Buch bietet eine Fülle von Stoff, und zwar vor allem in seinem dritten Teil: System der germanischen Philologie. Die beiden vorhergehenden Teile behandeln den Begriff und die Geschichte der germanischen Philologie. Der Hauptteil „System" zerfällt in die Abschnitte „Volkheit", „Kultur" und „Geschichte", von diesen ist wiederum der Hauptabschnitt „Kultur" (fast 500 S.) in 10 Unterabschnitte gegliedert: Sprache, Namen, Schrift, Schrifttum, Glaube, Sittlichkeit, Sitte und Brauch, Recht, Kunst, Siedlung.

Es ist natürlich sehr leicht, bei einem solchen Programm, das die Grenzen eines Einzelnen eigentlich übersteigt, auf Fehlendes hinzuweisen. Darum soll dies auch nur in einem letzten Absatz als Ergänzungsvorschlag geschehen. Aber was man billigerweise verlangen müßte, wäre doch, daß überall ein richtiges Bild der Lage gegeben würde. Das ist aber leider nicht der Fall. Nehmen wir z. B. den über drei Seiten langen Abschnitt über Wortfeldforschung. Triers Feldbegriff wird dort mit Beispielen erläutert, aber kein Wort von der Diskussion über den Feldbegriff ist zu lesen, nicht einmal Weisgerber wird in diesem Zusammenhang genannt – von Dornseiff, Porzig, Jolles und Scheidweiler ganz zu schweigen.

Die germanische Philologie – wenn sie anfängt sich auf sich selbst zu besinnen – leidet oft an einer gewissen Allsucht. Es gibt dann, wenn man's nur recht besieht, nichts was eigentlich nicht zu ihr gehört. Bei Stroh erscheint das als „Völkerphilologie", „geschichtliche Wissenschaft von den Völkern", die „Wesen und Eigenart der Völker, deren Kultur und ihre Geschichte" erforscht (S. 22). Nichts Schöneres und Verdienstlicheres als über die Zäune des eigenen Faches hinwegzusehen – aber um darüber hinwegsehen zu können, muß man doch wohl zuerst einmal feststellen, wo die Zäune verlaufen, und das Gelände innerhalb der Zäune bestellen. Man möchte Stroh hier das von ihm selbst zitierte Wort Baeseckes entgegenhalten (S. 529): „– und dies Ganze ist – unmöglich für eine menschliche Wissenschaft – auf alles irgendwie Deutsche erweitert". Mit anderen Worten: ein Handbuch der germanischen Philologie sollte sich heute vornehmlich auf „die Wissenschaft vom Sprachlichen" beschränken und alles übrige nur in knappen Hinweisen mit Angabe der weiterführenden Spezialliteratur bringen. Die anderen Disziplinen haben ihre eigenen Handbücher, die man nachschlagen kann. Hier aber wird – auch von den anderen Fächern – klare Auskunft über die germanische Philologie in ihrem jetzigen Stand verlangt. Die aber erhält man leider öfters nicht. Nehmen wir z. B. den Abschnitt „Phonologie" (deren Beachtung an sich ja sehr erfreulich ist). Er umfaßt im ganzen noch nicht anderthalb Seiten, und die Phonologie selber wird folgendermaßen erläutert: „Sie zieht die Folgerungen aus dem sprachlichen Systembegriff für die wissenschaftliche Lautlehre in ihrer Lehre von den Phonemen: den Systemen der sprachlichen Lautzeichen. Sie erweist die Gebundenheit aller Lautteile einer Sprache an systemhafte, organische Ordnungen: so daß etwa auch die Ursachen der Lautveränderungen in solchen Ganzheiten zu suchen seien. Während die Lautphysiologie und Phonetik die Erzeugung und den Klang der Laute untersuchen, macht die Phonologie die Scheidung der Lautgeltung zu ihrer Grundlage, und die Betrachtung der Laute gerade als Bedeutungsträger – geistes-

wissenschaftlich". Wer soll damit etwas anfangen können? Der Anfänger, der noch nicht weiß, was ein Phonem ist? Der „fertige" Germanist, der noch einmal eine präzise Definition mit Beispielen nachschlagen möchte? Der allgemein interessierte Laie oder Nachbarwissenschaftler, der sich unterrichten möchte? Ich glaube, keinem von den dreien wäre geholfen, und hier scheint mir die Hauptschwäche des Buches zu liegen: es hat keine klare Vorstellung von seinem Leser und Benutzer. Es schwankt zwischen einer Einführung für den Anfänger, einem Kompendium für den Erfahrenen und einem Lesebuch für den Laien. Jedes dieser drei Bücher hätte seinen guten Sinn, aber man kann nicht eines aus ihnen machen.

Es folge nun eine (unvollständige) Liste von Berichtigungen und Ergänzungen. S. 43: Egil lebte nicht um 900 sondern im 10. Jh. S. 66 fehlt ein Wort über die Notwendigkeit der normativen Grammatik. S. 59ff. fehlt trotz der 80 Seiten über die Grimms ein noch so knapper Lebens- und Schaffensabriß. S. 105 sollten von den Fortsetzern des Grimmschen Wörterbuches wenigstens noch Meißner und Wunderlich genannt werden. S. 106 wäre doch mindestens als heutiger Leiter Th. Frings zu nennen. In der „Geschichte der germanischen Philologie", die keine Geschichte, sondern nur einige Bilder, Materialien zu einer Geschichte gibt, erfährt man nichts von Männern wie Müllenhoff, Scherer, Braune, Paul, Kluge, Behaghel, Burdach, Roethe, Hübner. Von Sievers wird lediglich seine niederhessische Bauernart hervorgehoben. S. 190 sollte man unter „Urindogermanisch" wenigstens auch etwas vom Zweifel an der urindogermanischen Einheit erfahren. S. 191 müßten bei den Satem- und Kentum-Sprachen Karstiens Einwände erwähnt werden. S. 199 sollte neben der neunorwegischen Landsmaalform auch die Riksmaalform angegeben werden. S. 202 sollte bei den Goten die Arbeit von Oxenstierna wenigstens genannt sein. S. 209 wäre zum Kensington-Stein mindestens auch die gegenteilige Meinung von Thalbitzer zu zitieren. Auf der gleichen Seite dürfte es die Kopenhagener Regierung sehr überraschen, die Färöer als selbständigen Nationalstaat zu entdecken (s. a. S. 215). S. 210: Grimberg lebt nicht mehr, sondern starb 1941. S. 211 wäre bei den Dänen noch zu nennen: das große Sammelwerk „Danmarks Kultur ved aar 1940", Schultz's Danmarkshistorie und L. v. Kohl, Das dänische Schicksal. S. 215: von „einer romfreien Nationalkirche" kann auf Island keine Rede sein. Bischof Isleifur und Bischof Gissur fuhren z. B. im 11. Jh. eigens nach Rom. Das „beinah unverändert" über das Neuisländische hätte man gerne in genauere Details aufgelöst (S. 215). Über Kormaks Liebesgedichte als „vollendetste Formkunst" läßt sich wohl zum mindesten streiten, über die *Egilssaga* als „prosaischste Prosa" wohl schon nicht mehr (S. 277). S. 282 sollten doch wenigstens noch KZ und IF genannt sein und eigentlich auch „Word". Bei den Forschern, die mit ihrer Muttermundart begonnen haben, wären Frings und Skautrup noch zu nennen (S. 282). S. 295 fehlen Wellanders Studien zum Bedeutungswandel. S. 347 ist Cappelli unter den „mittellateinischen Wörterbüchern" wohl zu streichen. S. 349 wäre bei „germanischer Sprachgeographie" „Germ. *e* und *o*" von Th. Frings zu nennen. S. 355 sollte K. Maurers Akademie-Abhandlung „Über die Ausdrücke altnordische, altnorwegische und isländische Sprache" nicht fehlen. Egilssons Lexicon poeticum ist 1931 in 2. Aufl. erschienen, das S. 356 als fehlend bezeichnete kurze an. Wörterbuch kann der S. 363 erwähnte Zoega ganz gut vertreten. Bei der schwedischen Sprachgeschichte fehlen Wennströms und Lindroths Darstellungen (S. 357), unter den neuschwedischen Wörterbüchern Akademiens Ordlista und Dalins Synonymer: Teil 2 des Langenscheidtschen Wörterbuches ist 1934 zuletzt erschienen und stammt ebenfalls von H. Hellwig. S. 360: Wieds dänische Grammatik, 6. Aufl. 1934 von Bröndum-Nielsen; es fehlt: Ingeborg von Stemann. Bei den neudänischen Sprachlehren fehlen: Rehling, Diederichsen, Einersen und die Stilistik von Ulla Albeck sowie ihr Synonymenwörterbuch, bei den Mundarten: Bennike og Kristensen, Kort over de danske folkemaal. S. 362 Ivar Alnaes, Norsk Uttale-Ordbok. S. 363: Cleasby-Vigfusson ist nicht „ohne Belegstellen", für das Neuisländische fehlt Blöndal-Stemann's Lehrbuch und Blöndals großes Wörterbuch. S. 379 fehlt unter deutscher Syntax: Ingerid Dal, unter den Abrissen der deutschen Sprachgeschichte wäre auch Erik Rooth zu nennen. Unter „ahd. Sprachgeschichte" fehlt S. 404 so gut wie alles (es werden nur Raumer und Braune genannt). Von Schucks und Warburgs

schwedischer Literaturgeschichte ist 1949 der 8. Band erschienen, der bis 1940 geht (S. 573). Unter den dänischen Literaturgeschichten vermißt man Billeskov Jansen und Thomsen. Zu Meisens altdeutschem Lesebuch ist der Satz „Die meisten Lesestücke stimmen mit Braunes Auswahl überein" zu ergänzen mit „auch in den Druckfehlern" (S. 588). Die Literaturgeschichte des Ex-BDJ-Chefs Lüth dürfte wohl kaum als „umstritten" zu bezeichnen sein (S. 608). Bei der germanischen Religion fehlt G. Dumézil, zu Grönbech hätte wenigstens Gehls Kritik genannt werden müssen (S. 640). An Literatur zum germanischen Tempel fehlt alles außer Teudt (S. 661).

Es wäre ungerecht und würde (s. o.) die Proportionen ins Wanken geraten lassen, wenn nun diese Ergänzungsliste nicht ihrerseits durch eine Liste des Schönen und Erfreulichen in diesem Buche ergänzt würde. Da ist die herzliche Wärme, mit der Grimm in breiten Auszügen zitiert wird. Da sind weiter als Lesebuchstoff und Anschauungsmaterial die Wenkerschen Sätze und viele Karten und Tafeln. Da ist ein vorzügliches, 40 S. langes Sach- und Namensregister, das einen nie im Stich läßt. Da sind freundliche, menschlich-geographische Bemerkungen hinter den Namen der Autoren. Da ist vor allem stets der Versuch einer wirklichen Grundlegung, das Bemühen, den Philologen seiner Vereinzelung zu entreißen und wieder an letzte Werte zu binden. So, wenn es von der Wissenschaft heißt (S. 1): „Wissenschaft ist daher im Grunde nichts anderes als eine ursprüngliche, natürliche Lebensäußerung: eine Weise zu leben . . . Am Wert der Wissenschaft zweifeln, wäre daher im Grunde ein Zweifel am Wert des Lebens, ein Zweifel an Gott".

Bonn Werner Betz

Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1946, Atlantis. 246 S.[1]

Die deutsche Literaturwissenschaft des letzten Jahrzehnts hat in immer steigendem Maße der Erforschung der Kunstgestalt der Dichtung den entschiedenen Vorzug vor anderen Anliegen und Fragen gegönnt. Man zeigt sich geneigt – nicht ohne warnenden und einschränkenden Widerspruch – das Gedicht von allen außerkünstlerischen Verhaftungen zu befreien, und schafft ihm eine autonome Sphäre, in der es *selig in ihm selbst* west. Diese isolierende ästhetische Schätzung allerdings vermischt sich mit einer besonderen Anschauung vom Dichterischen, in dem man eine unmittelbare Offenbarung tiefster Seins-Gegebenheiten erkennt, jene *worthafte Stiftung des Seins*; darum wird dem Kunstwerk zuweilen fast religiöse Verehrung zuteil. Darum sind selbstverständlich auch alle Wissenschaftszweige, die Werkzeuge zur Erkenntnis dieser Phänomene liefern, wie Metrik, Stilistik, Rhetorik, Rhythmus- und Strukturforschung, vor allem natürlich die Philologie als Fundament, sehr gefragt, so daß man bei der Fülle der Publikationen billig von einer „Hinwendung zur Poetik" sprechen kann. Die „Kunst der Interpretation" wird allenthalben diskutiert, ihr werden ganze Fachkongresse gewidmet, wobei der Eifer den Mangel testiert – jedoch erkennt man, daß es ein fragenreiches, vielschichtiges Beginnen ist. Neue geistige Bedürfnisse erfordern neue Methoden, das alte Handwerkszeug muß überprüft und zum großen Teil für unbrauchbar befunden werden. Eine neue Terminologie muß als grundsätzliches Verständigungsmittel erst geschaffen werden, und manche vertreten die Meinung, man müsse allen alten Ballast über Bord werfen und ganz uranfänglich und von vorn beginnen.

In solcher Lage wird ein Buch mit dem schlichten Titel *Grundbegriffe der Poetik* von allen als hochwillkommne Gabe ergriffen werden. Zumal, wenn es von einem Autor vorgelegt wird, dessen Ruf und Ruhm als Interpret dichterischer Kunstwerke seit langem festgegründet ist[2]. Allerdings zwingt uns der Verfasser sogleich im ersten Satz zu einem besondern Einverständnis: er will unter *Poetik* nicht mehr eine wie auch immer modifizierte Abart der alten ποιητικὴ τέχνη, *ars poetica* oder *Critischen Dichtkunst* verstehen, jener Lehrpoetik, die normativ oder deskriptiv eine

[1] 2. erw. Aufl. 1951. 263 S.

[2] *Meisterwerke deutscher Sprache* . . . Zürich: Atlantis 1943[1], 1948[2].

Musterkollektion aller möglichen guten und richtigen Dichtformen darstellt. Denn seit der Klassik hätte sich die Anschauung vom Wesen der Dichtung und damit notwendig auch die Weise, sich ihr zu nähern, geändert: „Sobald die Poesie nicht mehr . . . Nachahmung der Natur und der vorhandenen Muster, sondern schöpferische Leistung ist und nicht ein abgeleitetes, sondern das reinste Sein des Menschen ausspricht, ist nur das fundamentalste Denken diesem Gegenstand noch gemäß" (237)[3]. Darum geht er – geleitet von Goethes berühmter Definition der drei echten *Naturformen der Dichtung*: Epos, Lyrik und Drama (in den *Noten und Abhandlungen zum Divan*) noch vor alle Gattungsfixation zurück und findet in den Begriffen lyrisch, episch, dramatisch „literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt" (226). Dadurch aber weitet sich der Horizont der Untersuchung übers Fachliche ins allgemein Menschliche aus: die Frage nach dem Wesen der Gattungsbegriffe mündet in die Frage Was ist der Mensch? „So wird aus der Fundamentalpoetik ein Beitrag der Literaturwissenschaft an die philosophische Anthropologie" (12).

Da nun lyrisch, episch, dramatisch a priori erfaßte Ideen sind, die in keiner konkreten Dichtung absolut rein, sondern nur vermischt vorkommen (ein lyrisches Drama, ein dramatisches Epos usw.)[4], unternimmt Staiger es in den drei Kapiteln seines Buches, diese poetischen Grundbegriffe: das Lyrische, das Epische und das Dramatische möglichst rein darzustellen. Hierbei kommt ihm nicht nur die ausgedehnte subtile Kenntnis der deutschen und antiken Literatur, der wir eine unausschöpfliche Fülle anregender Bemerkungen verdanken, sehr zu statten – bewundernswürdig ist der lauschende Spürsinn, der in abwägender Zuordnung das dichterische Wort auf die grundsätzlichen Möglichkeiten menschlicher Seinserfahrung befragt.

Mit unendlicher Behutsamkeit zeichnet der Verf. den fast zerfließenden momentanen Kontur des reinen Lyrikers: er ist der seinem Gefühl anvertraute Mensch des vollkommenen Einklangs, der Einstimmung, er leistet nichts, seine Kunst ist Ein-gebung, ist Gnade; er hat keinen Abstand, kein Bewußtsein, er taucht in die Tiefe des Seins – darum gibt Staiger diesem Stil das allerdings vieldeutige Epitheton „Erinnerung". Und so geschieht ihm auch sein Gedicht: wie auf dem Strom gewiegt und dahingetragen, das Flüchtigste, Zerfließende, kaum zu Haltende, ohne Gegenstand, ohne Willen, in geduldigem Warten, innenweltlich und gnadenvoll. Am vollkommensten findet St. diese „Haltung" im romantischen Lied, bei Brentano vor. Obgleich diese vergänglichste Seins-Impression im Wortgebild kaum faßbar ist als „jenes an sich unmögliche Sprechen der Seele" (83), das im Augenblick der Fixation schon verrauscht. – Wir wollen dem Verf. den bis zum Überdruß wiederholten Vorwurf ersparen, daß dann also die Sappho und Pindar, Horaz, Petrarca, Klopstock und Hölderlin, Rilke und George keine Lyriker seien . . . Nein, im Sinne seines reinen Grundbegriffs lyrisch sind sie es ganz und gar nicht, weil an ihren Gedichten andere Grundhaltungen bedeutenden Anteil haben. Jedoch ist auch gesagt worden, daß dieses Lyrische schon in dem Augenblick sein Wesen ändert, in dem es überhaupt Wort, zumal Kunstwort wird. Es steht im Widerspruch zum vollen Wesen der Sprache überhaupt (82).

Anders der Epiker: er steigt aus dem Strom des Daseins empor und steht befestigt, beharrlich und voll Gleichmut den Dingen gegenüber (90). Er nimmt nicht selber am Leben teil, läßt sich nicht tragen, sondern sieht es von gesichertem Standpunkt in eigner Perspektive vorüberziehn. In seinem Gedicht setzt sich alles in Erscheinung, in „Vorstellung" um. Darum treibt er uns auch nicht so ungeduldig auf das Ende zu wie der Dramatiker, vielmehr liegt *der Zweck des epischen Dichters schon in jedem Punkte seiner Bewegung*, wie Schiller an Goethe schreibt (21. April 1797). Dazu gehört auch die wichtige Bemerkung über das additive Prinzip in demselben Briefe: *Die Selbständigkeit seiner Teile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus.* So ist jeder Teil des dargestellten Lebens selbständig (130), und das Wunder des Hexameters stellt schon ein

[3] Wir ziehen Staigers ergänzenden Aufsatz *Zum Problem der Poetik* Trivium 6, 1948. S. 274–296 mit heran. Er ist der 2. Aufl. der *Grundbegriffe* als Nachwort angefügt. (Zit. nach der 2. Aufl.)

[4] *Sind Epos – Lyra – und Drama etwa nur die drei Elemente jedes Gedichts – und nur das vorzüglich Epos, wo das Epos vorzüglich heraustritt und so fort.* (Novalis, ed. Kluckhohn 2, 374.)

Epos im Kleinen dar. Als annähernd vollkommenen Vertreter des Epischen wählt St. – gewiß ohne Widerspruch – Homer, das *Muster aller Muster*. Hier ist er also in der glücklichen Lage, an einem historischen Phänomen, das doch zugleich die Gattung in allem Mustersinne konstituiert hat, mit nur geringen Korrekturen das Wesen des Epischen abzulesen. Allerdings müßte wohl neben der Selbständigkeit der Teile auch die entschiedene Funktionalität weiter Partien der homerischen Epen, wie sie Schadewaldt aufgewiesen hat, berücksichtigt werden. Aber das beträfe die Interpretation des Epos, nicht die Bestimmung des Epischen – eine Abirrung, auf der sich der Literarhistoriker immer wieder ertappen wird.

Totale Funktionalität, Spannung und Verspanntheit der Teile sind die Zeichen des Dramatischen. Es lebt eben aus der Unselbständigkeit der Teile, die alle auf einen Endzweck hin tendieren: so ist der Dramatiker jederzeit sich selbst voraus, seine Absicht liegt allein im Ziel. St. exemplifiziert das Dramatische nicht an einem Bühnenstück (denn bühnenmäßig und dramatisch bedeutet nicht dasselbe!) – ein Epigramm Martials, eine Fabel Lessings, eine pointierte Verserzählung können das Dramatische reiner und konzentrierter beweisen. Beißner hat in der Interpretation von Hölderlins Ode *Dichterberuf*[5] die dramatische Spannung gezeigt, die zum Wesen der hohen Ode gehört, und Staiger selbst hat schon in der unübertrefflichen Studie über Kleists *Bettelweib von Locarno*[6] aus der hypotaktischen Struktur die Funktionalität dieser dramatischen Erzählung nachgewiesen. So sammelt er auch hier die Wesenszüge des Dramatischen aus verschiedensten dichterischen Verwirklichungen. Besondere Beachtung schenkt er dem „Pathos" und dem „Problem", die als dramatische Fermente gelten, bereichert den komplexen Nachweis aus zahlreichen Bühnendichtungen und beschließt ihn mit Abschnitten über das Tragische und das Komische, Abarten des gespannten Stils.

In einem Schlußkapitel *Vom Grund der poetischen Gattungsbegriffe* versucht der Verf., seine drei Fundamentalbegriffe in den Rahmen einer philosophischen Anthropologie einzubauen. Hier scheint uns manche Folgerung in die Tiefen der Seinsstruktur übereilt und gefährdet. Für die Reihenfolge lyrisch – episch – dramatisch erinnert er an das Verhältnis von Silbe – Wort – Satz, das jene vordeute (220). Diese entsprechen (nach Cassirer) den Stufen der Sprache in der Phase des sinnlichen Ausdrucks, des anschaulichen Ausdrucks und des begrifflichen Denkens (224). Das ist der Weg fortschreitender Objektivierung vom Emotionalen übers Bildliche zum Logischen, der sich schließlich in der Entwicklung jedes Menschen als Kindheit, Jugend und Reife wiederholt. Nur weil es diese drei Grundbereiche gibt, gibt es auch Lyrik, Epos und Drama (226). – Die letzte Dignität seines Einteilungsprinzips aber gewinnt St. aus der Dreidimensionalität der Zeit (232): der Lyriker erinnert, der Epiker vergegenwärtigt, der Dramatiker entwirft (236). Damit läßt er seine Poetik in die drei Ekstasen der Zeit in Heideggers *Sein und Zeit* einmünden und erkennt in dessen drei ontischen Möglichkeiten *Befindlichkeit*, *Verfallen*, *Entwerfen* seine Grundbegriffe wieder. Er wertet übrigens selbst diese *temporale Interpretation* nur als heuristisches Prinzip und will diese Fundamentalpoetik als Propädeutik und Vorläuferin historischer Forschung verstanden wissen, die prähistorische Grundgegebenheiten zu klären versucht.

Es besteht kein Zweifel, daß Staigers geistreicher Versuch durch seine Lebendigkeit und undogmatische Offenheit das allgemeine Bemühen um Poetik erfreulich bereichert hat, wenn auch seine Stärke eher in der unermeßlichen Flut tiefer Gedanken zum dichterischen Wort als im Wagnis einer fundamentalen Systematik liegt, die die Last der Geschichte abschütteln will. Seine Fruchtbarkeit wird sich in der praktischen Anwendung zeigen, vorausgesetzt, daß man diese Gattungsideen anzuerkennen gewillt ist und die Mitwirkung dieser Grundelemente am konkreten Kunstwerk untersucht. Verlockend ist die Aussicht, aus der Erstarrung einer Schubkasten-Poetik herauszukommen und von der verhängnisvollen Wertung nach Mustern befreit zu werden. Aber wir müssen einige Fragen anschließen: ist St. die so notwendige Bereinigung und Festigung der Terminologie wirklich gelungen? Sind Viëtors Äußerungen in dem Aufsatz *Probleme der litera-*

[5] Hölderlin-Jahrbuch 1951. S. 1–18.
[6] *Meisterwerke* . . . 1943. S. 82–100.

rischen Gattungsgeschichte (1931)[7] damit korrigiert? Er sah damals schon die Ausgangssituation nicht anders als heute St., nur wollte er die drei elementaren Grundhaltungen nicht als „Gattungen" bezeichnet wissen. Dient Staigers Rückgriff ins Vor- oder Außergeschichtliche, damit aber auch vor jede Gestaltwerdung im Kunstwerk wirklich der Klärung? Kann man historische Erscheinungen im geschichtslosen Raum genügend erkennen oder löst man Gestalt nach rückwärts in Ungestalt auf?[b] Ist ferner der Schritt aus den ontischen Gründen der Seele und ihrer Ur-Möglichkeiten bis zur individuell-historischen Kunstgestalt nicht riesengroß und deren Struktur unendlich bedingt durch eine Vielzahl von Fakten? Kann man so einfach „von den *Grundbegriffen* lieber gleich zur Interpretation des einzelnen Kunstwerks" übergehn (256) und müssen in diesem Zwischenraum nicht doch Befunde wie Ode, Elegie, Hymne, Idylle, Novelle, Roman genauestens diagnostiziert werden? Jedenfalls vom Literarhistoriker, vielleicht nicht vom Anthropologen, dem Dichtungen Transformationen von Seinserfahrungen sind. Staiger sagt (260f.): „Auf die Frage *Was ist der Mensch?* ist die ganze Problemstellung ausgerichtet. Und wer im Hinblick auf diese anthropologische Frage liest, kommt sicher besser zurecht, als wer sich fragt, wie eine solche Poetik bei literarischen Arbeiten nützlich werden kann." Aber braucht die Anthropologie wirklich eine Poetik? – Schließlich sei noch ein Bedenken verstattet: ob Staiger nicht durch seine leidenschaftliche Wendung zum Urgrund den wahren Kunstcharakter die Künstlichkeit jeder Kunstäußerung vernachlässigt, wenn er sie für ungebrochene Seins-Erfahrung nimmt. Daher resultieren auch die Angriffe zugunsten der Dichter, die ihre Dichtung als Handwerk proklamiert haben, als *Arbeit, durch welche eine Träumerei, ein Einfall zu einem Kunstwerk wird* (Baudelaire, *Fusées*) oder Poe: „Ich will zeigen, daß nichts in diesem Gedicht sich dem Zufall oder der Eingebung verdankt, daß es vielmehr, Vers für Vers, mit derselben Genauigkeit und Logik gebaut ist wie die einzelnen Glieder eines mathematischen Beweises" (*Philosophy of Composition*). Man kann auch an Goethes *exakte Phantasie* erinnern. Es wäre dann zu erweisen, daß Baudelaire und Mallarmé und Valéry absolut nicht lyrisch sind – oder ob es etwa viele Modifikationen vom ursprünglich Seinshaften auf andre Bewußtseinsebenen gibt, auf denen Kunst geschieht? Denn offensichtlich gelingen Hölderlin unergründlich tiefe Seins-Aussagen trotz des *gesetzlichen Kalkuls* und der μηχανή *der Alten*, zu der er die Poesie erhoben wünscht. Wer übrigens schmälerte einem Adepten der bildenden Künste sein Recht auf Kenntnis der Perspektive, des Bronzegusses oder der Maltechnik, wer hinderte einen Hindemith-Schüler an der *Unterweisung im Tonsatz*? Und wer wollte leugnen, daß Bachs Fugen, die Sklaven des Julius-Grabes oder Rembrandts Radierungen „schöpferische Leistung" sind und trotz ihrer nachweisbaren Geformtheit „nicht ein abgeleitetes, sondern das reinste Sein des Menschen" aussprechen? Müssen wir auf diese Möglichkeiten in der Wesensbestimmung der Dichtung, in deren Erkenntnis wir noch nicht weit vorgedrungen sind, um andrer *Grundbegriffe* willen verzichten? Und ist – in unsrer normsuchenden Zeit zumal – alles Normative wirklich so ungemäß und verhängnisvoll, wie man meint?

All diese Bedenken hat jedenfalls der Verf. der *Fundamentalpoetik* auch erwogen. Sie schmälern nicht die anregende und erhellende Wirkung der Darlegungen. Er hat selbst oft genug seine Fähigkeit zur Erfassung der konkreten Kunstgestalt glänzend unter Beweis gestellt. Wohltuend wirkt das Werk auch durch jene schöne Freiheit, in der der Gelehrte mit dem Liebhaber verschmilzt und das wissenschaftliche Urteil „sich aus dem Dunkel der Innigkeit langsam abklären" läßt (242).

So fühlt man sich inmitten aller Problematik dieses glücklichen Buches an Goethes Sätze aus dem Vorwort der *Farbenlehre* erinnert: *Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit*

[7] *Geist und Form. Aufsätze* . . . Bern: Francke 1952. S. 292–309.

[b] *Es ist schlechthin unmöglich, daß eine philosophische Theorie des Schönen in allen Künsten und Wissenschaften seyn kann ohne Geschichte* . . . (Herder, ed. Suphan V, 380).

Freiheit und . . . mit Ironie zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich und das Erfahrungsresultat, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich werden soll. Ein solches *Erfahrungsresultat* hat uns Staigers Buch geschenkt.

Tübingen Alfred Kelletat

Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule. Bern 1946, Francke. 118 S.[1] (Sammlung Dalp. Bd. 21.)

Wolfgang Kayser hat seiner *Kleinen Versschule* – einem für Studierende wie Liebhaber der Dichtkunst gleich wichtigen Handbüchlein — ein Wort Friedrich Schlegels vorangestellt, das erkennen läßt, daß der Verfasser den Wert der normbildenden Faktoren für die Dichtkunst nicht gering veranschlagt: „Bei den Alten gab es auch im eigentlichsten Sinne Schulen der Poesie. Und ich will es nicht leugnen, ich hege die Hoffnung, daß dies noch jetzt möglich sei." Und Kayser setzt hinzu (7): „Denn die Zeit ist gewiß vorüber, da man meinte, der Dichter schaffe in völliger Freiheit und dürfe sich darin durch nichts beschränken lassen. Es gibt für den Dichter Handwerkliches, das er lernen muß, wie es für den Musiker, den Maler, den Bildhauer Handwerkliches gibt. Sie müssen es gelernt haben, ehe sie dem Gestalt geben können, was in ihnen nach Ausdruck sucht." Dem können wir uns gern anschließen.

Es ist die angenehmste Unterweisung, die der Autor nach seinem Vorsatz „Das Büchlein soll belehren, aber sein letzter Sinn ist, tauglich zu machen zur Freude an der Dichtkunst" (7) jedem angedeihen läßt, dem es um die Materialien des Gedichts und um einen aus tieferer Einsicht in die Gesetzlichkeit erwachsenen *Umgang mit Dichtung* zu tun ist. Mit glücklichem Geschick steuert er zwischen der Scylla verfälschender Simplizität und der Charybdis einer vertrockneten Wissenschaftlichkeit sicher hindurch. Die breiteste Laienverständlichkeit ist dem Büchlein gewiß gelungen – hier bleiben nur seine wissenschaftlichen Aussagen zu prüfen.

In sieben Kapiteln handelt die *Kleine Versschule*: *Vom Verse – Von der Zeile – Von der Strophe – Von Gedichtstrophen und Gedichtformen – Von der Schicklichkeit der Wörter – Vom Reime – Vom Rhythmus.* Erfrischend wirkt die Elastizität, mit der Kayser in metrische und versgeschichtliche Fragen eingreift, die von der Forschung zuweilen mit jahrzehntelangem verkämpftem Meinungsstreit belastet sind: „nur ein empfängliches, offenes Ohr erwarten wir" (6) – und das erweist sich als die für eine erste Belehrung fruchtbarste Einstellung.

Bei näherm Hinsehen allerdings zeigt sich, daß auch diese *Kleine Versschule* nicht ohne Schema und Terminologie auskommt, wenngleich der Verf. sie sehr biegsam handhabt. Es sind die Ergebnisse Andreas Heuslers, des letzten großen Verslehrers, die er übernimmt. Sie schimmern durch alle Urteile hindurch. Die Meinung aber, daß diese das letzte Wort und non plus ultra unsrer Verslehre seien, können wir nicht teilen. Im Gegenteil ist Heuslers Auffassung in vielen Fragen der neuhochdeutschen Versgeschichte zu revidieren: er geht vom germanischen Ursprung und Anteil unsrer Dichtung aus, und wir verdanken ihm aus dieser Quelle und besonders für alt- und mittelhochdeutsche Werke gründliche Erhellungen. Die Wendepunkte unsrer Verssprache bei Luther, Opitz und Klopstock und die Zuströme von außen, die in diesen Jahrhunderten als bereichernde und konstituierende Elemente aufgenommen werden, beachtet er zu wenig. Daraus ergeben sich zuweilen schiefe Urteile. So klagt auch Kayser über eine „ungemäße Theorie" der deutschen Metrik und schreibt: „entstand doch die Lehre vom Verse zur Zeit des Humanismus mit dem Blick auf die klassische Metrik, so daß ihre Grundlagen von Beginn an zum deutschen Verse schief standen" (5). Diese Richtung übersieht, daß jene deutschen Verse nicht zur klassischen Metrik, nach der sie gebaut wurden, schief stehen, wohl aber zu einer germanischen Verslehre, die auf sie nicht paßt. Verse, die im Blick auf Homer und Horaz, auf Petrarca oder

[1] 2. verb. Aufl. 1949; 3. Aufl. 1951.

Ronsard gemacht sind (in welcher Annäherung auch immer), lassen sich nicht aus der Sehnsucht nach germanischer Füllungsfreiheit usw. erklären. Sie sind anders gewollt – das muß ihnen lassen, wer ihnen gerecht werden will. – Es soll hier nicht einer Gegenpartei das Wort geredet werden. Aber tausend Jahre deutscher Versgeschichte lassen sich nicht nach e i n e r Theorie behandeln, und das jeweils individuelle Verhältnis eines Gedichts zur Theorie seiner Entstehung muß als legitim gelten. Wenn dagegen K. dem Collegium seiner *Versschule* die Sache zu erleichtern gedenkt, indem er wichtige Gebiete der Verskunst als „exotisch" bezeichnet („Ballast einer exotischen Terminologie" 6)[2] – ohne welche er dann doch nicht auskommt, so ist das eine ungerechte Vereinfachung. Und wenn er auch meint, daß alle antiken Maße heute nur „ein sehr verstecktes Dasein" (48) führten, so braucht man ihn doch nicht zu erinnern, daß mit den Namen Klopstock, Hölty, Voss, Goethe, Schiller, Hölderlin, Platen, Mörike, Rilke, Weinheber, R. A. Schröder ein großes Feld der deutschen Dichtung umschrieben ist – sie alle müßten mit ihrer „exotischen" Theorie schief zum deutschen Verse stehen. Aus dieser Geringschätzung der antiken Metren ist wohl zu verstehen, daß K. die alt- und mit gutem Grund verpönte caesura post quartum trochaeum[3] als „gefällig" gutheißt („für unser Empfinden völlig in Ordnung" 24), während seinem Ohr die reizvolle tmesis bucolica, die er nicht erkennt, „Unbehagen" verursacht. Allerdings darf man auch nicht gerade Gerhart Hauptmann eine Belebung des Hexameters zumuten (23)! Aus eben dem Grunde ist er leichten Herzens bereit, „die Unterscheidung zwischen Daktylus und Anapäst getrost aufzugeben" (31), obgleich gerade die zitierte Strophe das Ohr nachdrücklichst davor warnen sollte. – Kaysers maliziösem Urteil über Hölderlin ist so oft widersprochen worden, daß wir uns hier eine abermalige Zurückweisung sparen können – außerdem steht es schon bei Heusler (§ 1070 seiner *Versgeschichte*: „Bei Hölderlin fragt man sich öfters: wozu dieser Brokatmantel?"), der auch schon das „Kränkeln" der matten Schlüsse rügt. Er empfiehlt Hölderlin „Freie Verse" und „sangliche gleitende Reimstrophen" und stellt Platen höher. („Aber sollen wir ernsthaft lesen: «So gäbs Beklâgenswérterés . . .»?" – ein Einfall, wirklich des „Tetém" in Vischers *Auch Einer* würdig!) – Hier ließe sich die befremdliche Tatsache vermerken, daß gerade die weitherzigsten Metriker (die *Latitudinarier*, wie Goethe sie nannte) gelegentlich auf Forderungen verfallen, die dem strengsten Versrigoristen alle Ehre machen würden! Ein weiteres Beispiel bietet K., wenn er mit dem Ausdruck des Bedauerns ein Meister-Sonett Rilkes glaubt aburteilen zu müssen (S. 62f.): es hätte „wenig mehr mit einem Sonett zu tun" und „verführe" nur junge Dichter zur Zerstörung von Formen. Es handelt sich um das Sonett *O Brunnen-Mund* – es wäre ein leichtes, zu beweisen, wie überlegen meisterlich der Dichter das Gesetz der alten Form erfüllt hat. (Wie etwa das Enjambement den Kontur des Verses unermeßlich bestärken kann, wie es v. 4 durch ein ahnungsvolles ritardando staut zum vollen Einsatz von v. 5, der anders nicht mächtiger sein könnte; ähnlich an den folgenden drei Versausgängen – und am wunderbarsten bei v. 8, dem entscheidenden Umschlagspunkt in der Struktur des Sonetts, usw.)

Zuletzt seien um der Ehrfurcht vorm Wort willen einige Versehen nachgetragen, damit sie in künftigen Auflagen der *Kleinen Versschule* getilgt werden können, wenn es bisher nicht geschehen konnte: S. 15: *leidenschaftlich*] *leidenschaftlichst* 20: – – ∪ ∪ ∪ – ∪ – ∪ ∪ –] – – ∪ ∪ – ∪ – ∪ ∪ – 23, 50, 51, 81: Rudolf Alexander Schroeder | Schröder 28: *Der Rückzug deiner Völker habe dich*] *Der Rückzug meiner Völker habe dich* 41: *Gürt an dein lichtblau Schwert* | *Gürt um dein lichtblau Schwert* 49: *Und sein schimmerndes Licht* | *Und sein schlummerndes Licht* 55: *dunklen Streifen*] *dunkelen Streifen*; *Frühlingsdämmer* | *Frühlingsdämmern* 67: *Freiheit geniesset, Ruhm geniesset.*] *Freiheit geniessest, Ruhm geniessest.* 73: *Zählt er seine Städt und Reich*] *Zählt' er seine Städt' im Reich*; oder (1. Fassung): *Zählt' er sein' Städt' und Reich* 74 *Zu weit im Leben ist zu nah am Tod.*] *So weit im Leben ist zu nah am Tod.* 78: *dem ersten zu liebkosen*] *dem ersten liebzukosen* 79f.: *Schmettern und Trommelschlag* | *schmetternden Trommelschlag* 85: *An Goethe. Als er den Mahomet auf die Bühne*

[2] Der seltsame Ausdruck erinnert an einen Kritiker Klopstocks aus dem Jahre 1751: diese *sinn- und reimlosen Gedichte, africanische, unförmliche Wundergeburten.*

[3] Sie nimmt den Versausgang vorweg und schwächt ihn zum Echo ab.

brachte | *An Goethe. Als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* 87: *Und ausgehöhlt* | *und ausgeholt* 92: v. 12 des Gedichts *Frühlingsdämmerung* ist ausgelassen: *die's unten bestellen* 97: *rauscht* | *rauscht*. (Die Aufzählung ist eine Auswahl; abweichende Zeichensetzung ist nicht berücksichtigt.)

Tübingen Alfred Kelletat

Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1948, Francke. 438 S. – 2. erg. Aufl. 1951. 437 S.

Alle Annehmlichkeiten seiner Lehr- und Darstellungsgabe begleiten Wolfgang Kayser, wenn er sich anschickt, in größerem Rahmen eine Schule der Literaturwissenschaft zu schreiben. Ganz außer Zweifel füllt ein solches Werk eine empfindliche Lücke; denn seit Ermatinger (*Das dichterische Kunstwerk*, 1921), Walzel (*Gehalt und Gestalt*, 1923) und Petersen (*Die Wissenschaft von der Dichtung*, I, 1939) gab es keine umfassende Darstellung des Gegenstandes, also auch keine Zusammenfassung der jüngsten Bestrebungen und Erkenntnisse, die sich doch gerade in dieser Richtung bewegt und beträchtlich erweitert haben. Außerdem wird wahre *poetische Dolmetschung* jederzeit das schönste und innerste Anliegen nicht nur des Fachmannes, sondern auch des Laien sein – und etwas von der fruchtbaren, anregend offnen Einstellung des echten Liebhabers hat sich Kaysers Methodenlehre bewahrt. Wer den großen Grundriß unsrer Wissenschaft, den Petersen begonnen hat, mit Kaysers *Einführung* vergleicht, wird die Verschiebung zugunsten der Poetik feststellen: sie ist, nach einem oder anderthalb Jahrhunderten der Vernachlässigung (23), „wieder gleichberechtigt neben die Literaturgeschichte getreten und als der innerste Kreis der Literaturwissenschaft erkannt" (24). Diese wird wieder als Kunstwissenschaft angesehen, die gehalt-gestaltliche Autonomie des sprachlichen Kunstwerks ist hergestellt. Welche Gefahren eine neue Einseitigkeit birgt, haben wir zu Beginn der Besprechung der *Grundbegriffe der Poetik* von Emil Staiger angedeutet. Aus Sätzen wie dem folgenden springen sie dem Leser förmlich entgegen: „Der Dichter ist in dem eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft nicht enthalten" (17). K. gliedert seinen Grundriß in zwei Hauptteile, die ein Kapitel *Philologische Voraussetzungen*, auf 30 Seiten leichthin gegeben, einleitet. Er unterscheidet *Grundbegriffe* der Analyse und der Synthese. Zu ersteren rechnet er: Inhalt (?), Vers, Sprachliche Formen (Stilistik), Aufbau (?); zu letzteren Gehalt, Rhythmus, Stil, Gattung. Diese Gliederung kann sich nicht einleuchtender Klarheit rühmen. Schon in der Bestimmung seines Gegenstandes (S. 12–18) ist der Verf. durchaus nicht klar, wenn er sich auf die alte „Schöne Literatur" (14f.) zurückzieht, auch ihre Kriterien „Gegenständlichkeit eigener Art" und „Gefügecharakter der Sprache" scheinen nicht genügend. Sollten doch unsre neueren Bemühungen in der Stilforschung, in der Rhythmusforschung eine so leere Definition wie „Gefügecharakter" verbieten. Wenn K. allerdings im Kapitel VIII *Der Rhythmus* gesteht, daß er „den Begriff Rhythmus am liebsten auf den Versrhythmus einschränken möchte" (245), so verkennt er damit die Tragweite des Phänomens, selbst wenn er dann doch dem Prosa-Rhythmus einige Seiten widmet. Im allgemeinen ist er über seinen Aufsatz *Vom Rhythmus in deutschen Gedichten* (Dichtung und Volkstum, 1938) nicht hinausgegangen. Es ist aber heute nicht mehr angängig, bei der Analyse eines sprachlichen Kunstwerks diese komplexe, alles durchwirkende, wenngleich schwer zu isolierende Erscheinung unberücksichtigt zu lassen, selbst das Ohr des Laien wird sie nicht mehr überhören: mag es sich um eine Fabel Lessings oder eine Novelle Kleists handeln, um eine Seite aus der *Farbenlehre* oder aus dem *Wiitiko*. Freilich hat die Literaturwissenschaft noch nicht erreicht, was Gustav Becking für die Musik gelungen ist (*Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 1928): die klare Fixierung rhythmischer Personal-, National- und Epochalkurven.

Die Terminologie leidet überhaupt öfters Not: wir wählen ein einfaches Beispiel, das sich beim Studium des Inhaltsverzeichnisses (435ff.) anbietet. Kayser bekennt sich zu Staigers *Grund-*

begriffen der Poetik (334f.). Warum soll man dann nicht mit einem solchen Terminus ernst machen? Statt dessen findet man bei Kayser *Grundbegriffe* auf allen Stufen seiner Gliederung: *Grundbegriffe der Analysen* und *Grundbegriffe der Synthesen* heißen die Hauptteile; *Grundbegriffe des Inhalts* (Stoff, Motiv, Fabel usw.), *Grundbegriffe des Verses* (Verssysteme, der Versfuß, die Verszeile, die Strophe usw.[1]) sind Kapitelüberschriften. Aber dann begegnen an andrer Stelle (240) wieder unter Verweisung auf dieses Kapitel Termini wie „Hebung, Senkung, Versfuß, Jambus, Trochäus, Alexandriner, Hexameter, Stanze . . . Sonett, Reim, Assonanz u.s.f." als *Grundbegriffe des Verses* – allein diese Aufzählung mengt Versfüße, Verse, Strophen, Gedichtformen mit ganz andersartigen Versphänomenen beliebig untereinander. Nicht anders ist es, untersucht man etwa die Verstreuung der alten *Stilistik* über Kaysers Buch: das meiste enthält das Kapitel IV *Die sprachlichen Formen*. Diese werden aber merkwürdigerweise nicht so sehr auf ihre Bedeutung für die Poetik angesprochen, sondern zunächst in ihren allgemein sprachlichen grammatikalischen Grundverhältnissen aufgesucht als „Schichten der Lautung, des Wortes, der Syntax" (101f.). Dann folgt im Abschnitt *Rhetorische Figuren* (flores rhetoricales) auf knapp zehn Seiten eine unverbindliche lexikalische Häufung von Erscheinungen, deren gründliche Untersuchung auf ihren gestaltenden Anteil hin dringend erwünscht und hier eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Kayser hält sie offenbar für weniger wichtig: wird die Anapher erwähnt (116f.), so fehlt die nicht mindere Epiphora. Sie wäre am selben Beispiel von Bürger aufzuweisen gewesen:

O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle!

Epipher zweimal als identischer Reim. Ebenso die bei K. fehlende Geminatio *Bei ihm, bei ihm* . . . Ebenso kann diese Strophe als eindrucksvolles Beispiel für die völlige Gleichordnung ganzer Sätze und Verse, den Parallelismus, dienen. – Auch die zarte Epanalepse (Anadiplosis) der Klopstockzeit, die hierhergehörte, fehlt, ebenso das Polyptoton, das gar nicht selten ist: es läßt sich von der *Odyssee* (XIX, 204–208, das viermalige τήκειν schmelzen, hinschmelzen) über Aischylos (*Pers.* 1041) δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς, Sophokles (*Aias* 866) πόνος πόνῳ πόνον φέρει bis in die Neuzeit (Klopstock . . . *und schwatzt geschwatzt Geschwätz*; Rilke: *Du weißt, Herr, daß ich weiß, wie sehr du weißt, und weißt, ich weiß, du weißt, ich bin der gleiche* . . .) immer wieder nachweisen. – So ließe sich fortfahren. Das Dringlichste aber wäre eine klare Trennung in Figuren und Bilder, die die Fülle der Erscheinung einsichtig und verständlich macht.

Ähnliche Bedenken ließen sich gegen das Kapitel III *Grundbegriffe des Verses* anmelden: was in der Laien-Metrik einer *Kleinen deutschen Versschule* noch angängig war, reicht für einen wissenschaftlichen Grundriß nicht aus. So wird über den Alexandriner, der ein ganzes Zeitalter unsrer Dichtung beherrscht hat, nur Negatives berichtet (87f.): nach sechs nichtssagenden Zeilen heißt es einfach „So verschwand er seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der deutschen Literatur fast völlig", es folgt ein Beispiel für seine „Starre", dem man tausend für seine herrliche Bewegung entgegensetzen könnte! Auch die andern Versmaße werden in wenigen Zeilen abgemacht, als ließe sich aus ihnen für das Gedicht nicht viel gewinnen. Bei dieser Kürze schleichen sich immer wieder Unrichtigkeiten ein, wie etwa in der Bestimmung des Pentameters (90, schon in der *Versschule*, S. 25): wollte man ihn schon auf diese Weise aus dem Hexameter ableiten, so müßte es heißen „Fehlt hinter der dritten und sechsten Hebung die Senkung . . .". S. 91: die Verse der Chevy-Chase-Strophe haben weder im Englischen noch im Deutschen immer männlichen Ausgang; so wechseln z. B. in Bürgers *Leonore* männliche und weibliche Schlüsse.

[1] Darunter wiederum z. B. als letzter Abschnitt „Schallanalyse" S. 99f. – eine halbe Seite lang – wo man sie bestimmt nicht vermuten kann, denn sie ist eine Erweiterung der Rhythmusforschung. Außerdem schreibt K. ganz richtig: „Ihr Beobachtungsfeld ist der Schall aller gesprochenen Sprache" – sie geht also weit über den Vers, über „Schöne Literatur" und Literatur überhaupt hinaus.

Den antiken Odenstrophen in der deutschen Literatur werden zwei Zeilen gewidmet. Die Bestimmung der „Freien Rhythmen" (97) – warum eigentlich im Abschnitt über den Reim? – wird nur in Klammern gegeben: sie sind nicht frei, weil ihnen Reim, feste Strophe usw. fehlen, sie sind frei – wie Fr. G. Jünger jüngst schreibt – durch eine neue Bindung. Nur von ihr aus kann man sie bestimmen. Auch scheint die Feststellung nicht richtig, daß Klopstocks Kampf gegen den Reim ergebnislos geblieben sei, daß „die Herrschaft des Reims im Grunde in der Lyrik unerschüttert" ist (97). Gerade in neueren Arbeiten ist des öftern die Beobachtung ausgesprochen worden, daß der Reim an anziehender Kraft für das Ohr verliert (Fr. G. Jünger, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, 1952, S. 9).

Wir haben die Terminologie an Einzelheiten untersucht, um an Materialproben die Verläßlichkeit des Gebäudes zu erkennen; der Befund zeigt eine Unsicherheit, die gerade dem Lernenden, dem das Buch in die Hand gelegt ist, nicht günstig sein kann. Vielleicht ist der Satz im Vorwort, „Der Aufbau des Buches fügte sich zwanglos" (5), doch zu leicht hingesagt. Es kann nicht oberstes Prinzip sein, alte Ordnungen zu stürzen – man muß ihre Geltung durch intensive Untersuchung im jeweiligen Falle bejahen oder verneinen.

Ein anderes Bedenken müssen wir gegen die kategorische Gleichsetzung mehrerer oder aller Sprachen gerade in den subtilsten Strukturfragen des sprachlichen Kunstwerks äußern. Sie entstammt „der Überzeugung, daß es keine nationalen Literaturwissenschaften gibt, daß die Kräfte, die das sprachliche Gefüge der Dichtung wie ihre Formen bilden, fast überall die gleichen sind und daß echte Belesenheit auf weitem Felde das Verständnis des einzelnen Werkes vertieft" (6). Da scheint uns der Überschwang ins Internationale doch zu weit getrieben. Wer wollte in der bildenden Kunst etwa, in der die Materialien absolut gleich sind, französische, italienische und deutsche Gotik vergleichen, ohne neben Gemeinsamem sorgsam die unverkennbaren Unterschiede zu statuieren; wie unterschiedlich ist eine böhmische Madonna gegen eine gleichzeitige lübische, wie anders sehen Formprobleme der Renaissance, des Barocks bei deutschen, bei italienischen und wieder bei spanischen Meistern aus. Die musikalische Strukturforschung kennt nicht nur Epochal-, sondern auch Nationalstile. Kurzum: Kaysers Postulat bedeutet das genaue Gegenteil einer *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. Ein Wort von T. S. Eliot wird unverfänglich sein: *Wenige können eine andere Sprache so gut beherrschen wie die eigene, und es wird immer andere geben, die mit dieser Sprache aufgewachsen sind, die sie also besser verstehen, als es der Ausländer je erhoffen kann.* Daher hat die bislang übliche Bescheidung des Philologen auf die Sprache, deren Kenntnis er in gründlichem Studium erworben hat, nichts mit „nationaler Selbstgenugsamkeit" zu tun (so auch Johannes Pfeiffer, *Wege zur Dichtung*, 1952, S. 8). Kayser zitiert mit wahrhaft bewundernswürdiger Überlegenheit deutsche, englische, französische, italienische, spanische und portugiesische Texte. Wir sind außerstande, die Vergleichbarkeit, die meist eine Gleichsetzung ist, zu prüfen. Die antiken Sprachen läßt er ganz aus. Nirgends findet sich ein homerischer oder virgilischer Hexameter, für die antiken Odenstrophen werden nicht Sappho, Alkaios oder Horaz zitiert, sondern Tennyson, Hölty und Swinburne. Wer sich je mit dem Problem der Übersetzbarkeit eines Gedichts in eine andre Sprache, also auch mit der Transformation eines antiken oder romanischen Metrums in ein ähnliches deutsches befaßt hat, wird diesen Leichtmut bewundern.

Aber diese Bemerkungen, die sich auf Einzelheiten richten, wollen nicht das Verdienst eines solchen umfassenden Versuchs einer „Einführung in die Probleme und Arbeitsweisen der literarreichen Interpretation" beeinträchtigen, den der Verf. zu gegebner Stunde gewagt hat. Ertragreicher als Methodologie und Terminologie sind gewiß die unerschöpflichen Einzelhinweise auf das Kunstwerk, die aus dem Feingefühl und der Erfahrung des Interpreten strömen. So viel Fragen auch offen bleiben[2] – der Zugang zur Dichtung ist dem Lernenden auf willkommne Weise geöffnet.

[2] Das Problem der „Wertung" hat K. in einem Vortrag auf der Germanistentagung in Heidelberg 1951 behandelt (Der Deutschunterricht, H. 2, 1952, S. 13–27). Weitere Horizonte eines „morphologischen Strukturschens" sucht Paul Böckmanns *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, I, 1949.

Und wo an der Akribie im Kleinsten zu zweifeln war, da ist die glückliche Offenheit und ganz undogmatische Toleranz, ein neues Hören und echtes Empfinden der Dichtung nicht genug zu schätzen – und die Entschiedenheit, mit der das Zentrum, der „innerste Kreis" gesucht und postuliert wird. Die Literaturwissenschaft wird sich von dieser Richtung nicht ablenken lassen; sie verspricht die wertvollsten Erkenntnisse, an deren Schwelle wir erst stehen.

Einige störende Corrigenda: S. 78: Petronius Arbitrus | Petronius Arbiter 92: *schimmerndes Licht* | *schlummerndes Licht* 105: Onomatopoesie | Onomatopöie 120: *Schreibt ein Brieflein mir ins ferne Land.* | *Schreibt ein Brieflein mir in fremde Land*. 143: der Anakoluth | das Anakoluth 149f.: Der Abdruck des Anfangs des ersten Kapitels aus Immermanns *Münchhausen* enthält mehrere Druckfehler; u. a. *das eiserne Pfortengitter* | *das eiserne Pfortengitter selbst*; *(und es pflegte oft . . .)* | *(und es pflegt oft . . .)* 170: Peripatie | Peripetie 228: „die drei Anforderungen" | „die drei Aufforderungen" 231: *An die scheinheiligen Dichter* | *Die scheinheiligen Dichter* 242: Aristoxenes von Tarent | Aristoxenos von Tarent 261: Der Abdruck des Briefes Schillers über den Alexandriner (an Goethe vom 15. Oktober 1799) enthält sieben Abweichungen vom Original. 285: *obern Wasser* | *oberen Wasser* 335: *Naturarten* | *Naturformen* 350: *schmerzvolle Schwestern* | *schmerzhafte Schwestern*. Folgende Titel sind u. a. zu berichtigen: B. Markwardt, *Geschichte der Poetik*, I, Berlin und Leipzig 1937 (nicht Halle); E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (nicht *Anschauungsform*, S. 294); P. Böckmann, *Hölderlin und seine Götter*, München 1935 (nicht 1936); W. Steinkuhl, *Die Hölderlinische Mitte* (nicht *Hölderlins Kurzoden*); D. Seckel, *Hölderlins Sprachrhythmus* (nicht *Hölderlins Rhythmus*); W. Kayser, *Vom Rhythmus in deutschen Gedichten*, DuV 1938 (nicht 1939); W. Rehm, *Europäische Romdichtung . . .* oder *Geschichte des deutschen Romans*, Berlin und Leipzig 1927 (nicht *Europäische Romandichtung*!).

Tübingen Alfred Kelletat

Helmut Prang, Johann Heinrich Merck. Ein Leben für andere. Wiesbaden 1949, Insel-Verlag. 331 S.

1925 schrieb ich, daß dieser unkriegerische Kriegsrat einen ehrenvollen Platz einnehmen werde, wenn einmal die Geschichte derer geschrieben werde, die ihr Leben für andere ausgaben[1]. Die vorliegende Biographie macht es sich zum Anliegen, in besonderer Betonung des Untertitels durch das vorangestellte Motto, *Wir sind doch nur insofern etwas, als wir was für andere sind*, Mercks Leben darzustellen. Der in der Literatur als „Mephistopheles" Verschriene tritt hier vielen zum erstenmal in solcher Sicht entgegen. Dabei bleibt allerdings die Frage unbeantwortet, wie es dazu kam, daß M. dem einstigen Freunde in Weimar so verloren gehen konnte, daß er in *Dichtung und Wahrheit* so stark mephistophelisch abschneidet. Wenn P. (S. 7 8) meint, Ms kunst- und zeitkritische Aufsätze und Rezensionen oder seine naturwissenschaftlichen Abhandlungen und literarischen Arbeiten seien „nicht von so entscheidender Bedeutung wie sein Leben", so wird man ihm kaum zustimmen können. Schon 1912[2] habe ich auf die Bedeutung seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten hingewiesen; ohne ihre Kenntnis wird der Bruch seiner Freundschaft mit Goethe unverständlich bleiben.

Wenn P. weiterhin meint, man könnte „auf Ms schriftstellerische Leistungen eher verzichten als auf das gelebte Leben", so wird dadurch nur bestätigt, was ich bereits 1936 dem Verlag und den Hütern von Ms Nachlaß als notwendige Voraussetzung, auch für eine gute Biographie zum Jubeljahr 1941, dringend empfohlen habe: die Herausgabe einer etwa dreibändigen Ausgabe von Ms (gedruckten und ungedruckten) Briefen.

[1] „Neue Briefe J. H. Mercks". Darmstädter Tagblatt 4. 9. 1925.

[2] Literaturbl. f. germ. u. roman. Philol. 1912, Nr. 7.

Merck-Briefe gehören zum Lesenswerten und sind gesucht. P. führt (S. 317) einiges Ungedruckte auf, druckt aber nur einen Brief Ms erstmals ab, den an Goethe vom 29. April 1784 (Goethe- u. Schiller-Archiv, Weimar). Es ist wohl der einzige von Ms Briefen an Goethe, der jenem Kaminfeuer von 1797 entgangen ist, da er in Goethes naturwissenschaftlichen Mappen lag. Er ist in jeder Hinsicht eine Kostbarkeit, leider durch allerlei Lesefehler und Auslassungen etwas verunziert. Von der z. T. nicht-buchstabengetreuen Wiedergabe schweige ich, weil man da vielleicht verschiedene Auffassungen vertreten könnte[3]. Abkürzungen sollten entweder immer als solche wiedergegeben oder immer aufgelöst werden. Auch die Unterstreichungen im Original sollten sämtlich, zumal in einer Erstveröffentlichung, beachtet worden sein. Auf Einzelheiten gehe ich hier nicht ein. Auf Grund des Originals, das ich 1948 in Weimar abgeschrieben habe, ist der Abdruck bei P. im wesentlichen wie folgt zu verbessern und zu ergänzen:

S. 247, Z. 9–10: *die beyde Arcœ der Hörner . . . zum Empfang der Nerven, welche die Hörner auf der Haut gehalten haben.*
17: *im Galoppiren*
21–22: *Die Afrikanischen aber haben die Fibern wie Haare parallel in der Länge nebeneinander lauffen, u. sind mit bloßem Auge sichtbar.*
28: *hier folgt auch eine Zeichnung vom Gaumen,*
29: *daß sie zu nichts taugt . . .*
30: *die Alveolen der Zähne auch sehr undeutlich sind.*
32: *Gaumen wohl betrachten*
36: *auf der Erde liege*

S. 248, Z. 4: Merck schreibt immer *Söm(m)ring* (ohne e)
11: *in meinem Studio*
19: *die Unter Maxille*
21: *Aus diesen beyden Unter Maxillen . . . daß die Thiere der Vorwelt, in jeder Maxille, statt 4 der neuern nur 2 Molares haben.*
26: *im Krönerischen Cabinet*
30: *sich finden.*
32: *dentem serotinum*
35: *u. hat vermöge des Spatii*
38: *dente serotino . . . Ich hatte schon lange gemuthmaßt,*

S. 249, Z. 2: *Allein dieser grosse Charakter*
4–5: *in Rhomboide getheilet, wie bey den Neuern*
11–12: *biß an die äußere Contour des Seitenastes*
12–13: *u. es versteht sich, daß sehr Vieles oben an . . . fehlt.*
16: *zu meinem Corpore collecto.*
19: *Nur muß ich mir als dann aufs Heiligste verbiten*
23–24: *1) Von einem ungeheuren Sche[ä]delknochen . . . 2) ein paar Schnizen über meine Münzen.*
25: *weil gerade 4 Seiten*
27–28: *Ich habe auch mit großem Vergnügen eine Abh. von Sömring im 2ten Stück der Hessischen Beyträge gesehen, vom Sehe Nerven.*

P. bewertet seine Quellen nicht immer zutreffend und wertet sie auch nicht immer richtig aus. So scheint er S. 259 meine Arbeit „Ein unbekannter Brief J. H. Mercks" (Darmstädter Tagbl.

[3] P. rühmt (S. 308) mit Recht die von H. G. Gräf besorgte Ausgabe von Ms Briefen an Herzogin Anna Amalia und Herzog Carl August (1911) als „in vorbildlicher Weise" herausgegeben. Selbst da hat sich auf S. 214 ein Lesefehler eingeschlichen, wenn es heißt: *Über den ambulirenden Augenpunkt, im Zeichnen der naturhistorischen Gegenstände, d. i. die Verwendung der Perspektiv . . .* Richtig war zu lesen *Vermeidung der Perspektiv.*

25. 5. 24) und S. 286 meinen Artikel im Da. Tagbl. vom 20. 12. 31 mißverstanden zu haben, wenn er z. B. Kriegsrat Herff zum Minister v. Hesse macht. Seine Darstellung der Beziehungen Merck–Goethe–Lotte Buff in Gießen und Wetzlar 1772 (S. 77ff.) bedarf der Berichtigung an Hand meiner Arbeit über Goethe und Merck (Goethe-Jahrb. 1950, S. 190f.); denn Briefdatierungen bei K. Wagner (Merckbriefe 1835, 38 u. 47) sind nicht immer zuverlässig.

Mercks *Akademischen Briefwechsel* lehnt P. (S. 21 u. 239) als „autobiographisches Bekenntnis" ab, weil er ihm „haßliche Frivolität" nicht zutraut, und meint, M. hätte sich sonst damit „unbedingt kompromittiert". Niemand – außer Wieland, Goethe, Herzogin Anna Amalia und Herzog Carl August – wußten um Ms Verfasserschaft (vgl. Gräf, Merckbriefe, S. 296 zu Nr. 59) und sie waren davon begeistert (vgl. Wagner, I. 340). Leider ist der Brief des Herzogs an Merck über diesen *Briefwechsel* aus Anfang August 1782 nicht bekannt geworden.

Der *Akad. Briefwechsel* enthält Stellen, die Briefen Herders und seiner Braut aus den Darmstädter Tagen entnommen sein konnten, auch wenn sie 10 Jahre später datiert sind; Anspielungen auf die Umgebung Darmstadts sind nicht zu verkennen (etwa Brief Sternbergs, Konsistorialassessor geworden, an Mariane Werner). Schon im ersten Brief Werners an Sternberg ist mancherlei aus Mercks Leben miteingeflossen, Probleme seiner Frühzeit und Eindrücke seiner Reise in den Harz (1781). Trotzdem wäre es falsch, nun jede Zeile wörtlich auf Mercks Leben zu beziehen und nach Parallelen zu suchen. Das haben auch seine hohen Leser in Weimar damals nicht getan; vielmehr schrieb Herzogin Anna Amalia, von der Goehhausen sekundiert, die vielsagenden Worte an Merck: *Ihr Schicksal hat Sie, furcht' ich, mit Poeterei befallen lassen – Merck, ein Poet!! O Natur, du spielst wunderlich mit deinen Kindern!*

Ps Kapitel-Einteilung befriedigt nicht. Er muß den Fortgang des zeitlichen Ablaufs immer wieder unterbrechen, um auf besondere Ereignisse oder auch Ms Tätigkeit als Autor, Kritiker, Verleger usw. näher einzugehen. Durch die Bindung an den zeitlichen Rahmen wird auch inhaltlich zueinander Gehöriges auseinandergerissen. So sollte man in dem Kapitel „Die Moser-Affäre, 1780", auch nach dem zugehörigen Abschnitt des Literaturverzeichnisses, die Behandlung von Ms *Anti-Necker* vermuten; doch darüber erfährt man erst im folgenden Kapitel etwas beim Jahr 1783, während im Moser-Kapitel auf den Seiten 215–222 Ms Beiträge im „Teutschen Merkur" 1780 und 1781 behandelt werden. Es fehlen also zusammenfassende Kapitel, in denen M. etwa als Novellist oder als Kritiker oder als Naturwissenschaftler oder als Verleger gewürdigt wird.

Seine Quellen hat P. in ein Verzeichnis der „Literatur" verwiesen, das „nur eine Auswahl des Wichtigsten" gibt. Das führt mit der chronologischen Darstellung dazu, daß man die Quellen suchen muß und manchmal vergeblich sucht. Typisch für die Art, wie P. seine Quellen benutzt, ist folgende Stelle: „Wenn M. selber . . . behauptet, er sei zwölf Tage in Ems gewesen, so können wir aus dem Tagebuch des Landgrafen den genauen Endtermin seines Emser Aufenthaltes nachweisen." Dieser Satz stützt sich auf Loebells Schrift „Der Anti-Necker J. H. Mercks und der Minister Fr. K. v. Moser", Darmstadt 1896 (S. 40); eine unpersönliche Fassung würde, ohne dem Buch zu schaden, wenigstens andeuten können, wie dankbar P. auf vorgeleistete Arbeit fußt.

Zu Einzelheiten:

Mercks bedeutender Zeitgenosse und Landsmann heißt Helfrich Peter Stürz, wie schon die „Gothaischen Gelehrten Zeitungen" in ihrem Nachruf betonten (nicht Sturz, wie gewöhnlich und auch bei P. auf S. 18 u. a. zu lesen). Der Erlanger Professor und spätere Geheimrat heißt Schmidel, nicht Schmiedel (S. 22, 266 u. 327).

Nach P. (S. 25) „wissen wir nur wenige Fakten und Daten" aus Ms Erlanger Studentenzeit. Meine Arbeit über „Merck, den Erlanger Studenten, und seine frühesten Kritiken aus d. J. 1760" (Euphorion, 1952, Bd. 46, 394–414) lichtet das Dunkel; wie über Ms Studium in Leipzig und Dresden meine Arbeiten „Goethe und Merck" (Goethe-Jahrb. 1950, S. 178 Anm. 2) und „Merck ein Dilettant?" (Darmst. Tagbl. 1932, Nrn. 127/28).

Leuchsenrings Bruder war nicht „Darmstädter" Hofarzt (S. 39), sondern stand als Leibarzt der Mutter der Landgräfin Caroline in zweibrückischen Diensten; wie auch einige der sog. „Darm-

städter" Empfindsamen aus Bergzabern und Homburg v. d. H. kamen. In Darmstadt hielten sich diese, darunter Luise v. Ziegler, nur auf, wenn die beiden Höfe zu Lebzeiten der Landgräfin (gest. 1774), alljährlich meist mehrere Monate, in der hessischen Residenz weilten. So z. B. Luise v. Ziegler vom 21. 1.–7. 2. 1772 und wieder vom 28. 4.–15. 5. 1772.

Darf P. wirklich von einer „menschlich schönen Beziehung" zwischen M. und Luise v. Ziegler sprechen (S. 51), wenn er (S. 52) über das „mehr oder weniger erfreuliche Gesellschaftsspiel" der Empfindsamkeit sehr deutlich aburteilt, ohne Mercks *Lila*-Lieder auch nur zu nennen (vgl. Archiv f. d. Stud. d. n. Spr., Bd. 126, 18 26)? M. war innerlich eben durch Luise v. Ziegler beteiligt; man lese die Briefe Caroline Flachslands und was M. selbst über seine *verrückte Reise mit Goethe* nach Homburg im April 1772 schreibt (Goethe-Jahrb. 1950, S. 185).

Als Goethe und M. im Dezember 1771 miteinander persönlich bekannt wurden, stand M. im 31. Lebensjahr, nicht 30. (S. 54).

Über die russische Reise Ms als Rechnungsführer der Landgräfin besitzen wir, außer „ein paar Briefen" Ms (S. 93), seine ungedruckten Briefe an Sophie v. La Roche (Goethe- u. Schiller-Archiv), sein ausführliches Rechnungsbuch (Staatsarchiv Darmstadt) und sein *Reise-Journal* (Familie Schleiermacher).

Ms. Bekanntschaft mit Staatsrat v. Kruse in Petersburg und ihre Begegnung in Karlsruhe ist (S. 99 u. 230) wenig übereinstimmend dargestellt.

Daß Zarin Katharina II. in ihrem Schreiben vom 13. 2. 1774 mit *Mr. M.* nicht Merck gemeint haben kann (wie P. auf S. 102 will), sondern den Minister v. Moser, wird einleuchten, wenn man beider Silhouetten betrachtet (vgl. L. Grünstein, Silh. a. Ms Nachlaß, 1908). Wenn sich Katharina *pour la petite chienne* bedankt und anfügt: *elle ressemble à votre Mr. M. comme deux gouttes de l'eau*, so findet diese Bemerkung ihre Aufhellung durch Merck selbst im *Anti-Necker*, wo von Mosers *Mopsgesicht* als einer Äußerung der Zarin die Rede ist. Welcher Hunderasse (*petite chienne*) sollte wohl Mercks Physiognomie auch nur geähnelt haben?

Ps Ausführungen über M. und Goethes *Werther* (S. 106/07) und *Clavigo* (S. 108) sind nach Goethe-Jahrb. 1950 (S. 202ff. u. 207) zu berichtigen.

S. 111–114, 126 u. 170 vermißt man ein Eingehen auf Ms Stellung zur Physiognomik, seine Mitarbeit an Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* und seine Besprechungen darüber im TM. Seine wichtigen Briefe an Lavater waren in meiner Schrift „Silhouetten aus der Wertherzeit", Darmstadt 1926, S. 7ff. nachzulesen.

Der 3. Band des *Ossian* erschien nicht 1774 (S. 115), sondern Ende 1776 mit der Jahreszahl 1777 in der Titelvignette (vgl. Der Buchdruck in Darmstadt, Bd. II, 59, wo 1777 statt 1772 zu lesen ist). Wenn P. (S. 157) die erste persönliche Bekanntschaft Ms mit Herzog Carl August in das Jahr 1777 verlegt, so ist Gräfs Annahme (Merck-Briefe, S. XI) zuzustimmen, daß sich beide schon 1773 persönlich kennen gelernt haben (wie P. auf S. 118 selbst schreibt).

Da Landgraf Ludwig IX. erst 1790 starb, läßt sich 1774 von seiner Tochter, Herzogin Luise, kaum als von der „jüngsten verwaisten" Prinzessin sprechen. Auch nicht davon, sie habe sich im Oktober 1775 wie „noch weitere Menschen aus seiner [Ms] Umgebung entfernt" (S. 129); denn Luise lebte seit dem 14. Juli 1774 am Hofe ihrer Schwester in Karlsruhe, wo Herzog Carl August sie in den Tagen vom 20. Dez. 1774 bis 3. Januar 1775, auf seiner Reise nach Straßburg und Paris, umschwärmte.

Nach P. (S. 121) bespricht M. in einer Rezension in Nicolais ADB „verschiedene" *Werther*-Schriften; nach Nicolais Brief an M. vom 8. 10. 75 nur den *Werther* und Nicolais *Freuden*. Die angehängten weiteren Anzeigen rühren von Nicolai her. Die „dritte Stelle", an der P. (S. 122) einen Niederschlag von Ms *Werther*-Erlebnis feststellt, die Elegie *Lotte bey Werthers Grabe*, hat nicht M., sondern Carl v. Reitzenstein zum Verfasser (Goedeke, Grundriß 1913, IV, 4, S. 89).

Zu Ms Urteil über die beiden Stolberge (S. 124) vgl. Goethe-Jahrb. 1950, S. 212f., Mercks Rezension im TM und Friedrich Leopold St. an M. 1786.

Die „gewissen Sympathien", die M. für Lenz „gehabt zu haben scheint" (S. 136 u. 139),

drücken sich nicht nur in „freundlichen Worten" aus. Rosanow hat in seiner Lenz-Biographie zwei Briefe Ms an Lenz mitgeteilt. Goethes Mutter schreibt an Wieland (1776), sie und M. wollten sich je zu einem Sechstel an einer Unterstützung für Lenz beteiligen. Bereits 1773 hatte M. die *Lustspiele nach dem Plautus*, von Lenz übersetzt, in Darmstadt gedruckt und verlegt (vgl. Der Buchdruck in Darmstadt, Bd. II, S. 58f. und Philobiblon, 1932).

Ein Eingehen gerade auf Ms Verhältnis zu Lenz wäre um so erwünschter gewesen, als Raum dafür leicht zu gewinnen war, wenn P. auf S. 223 neun Zeilen über Kayser und S. 227 von 34 Zeilen über Schlözer etwa 25 (ohne Bezug auf M.) dafür geopfert hätte. Denn wenn auch ein Werk wie Justis „Winckelmann und seine Zeitgenossen" in mancher Hinsicht P. als Vorbild vorgeschwebt haben mag, so war rein äußerlich bei einem Umfang von nur 294 Textseiten das Vorbild nicht zu erreichen; aber auch nicht geistig, weil einmal vieles zu sehr statistisch-lexikographisches Material bleibt – ohne volle Verwebung mit dem Leben des Mannes, dessen Passion vor uns abläuft – und dann, weil bei P. Größen wie Stürz und Lichtenberg zu kurz kommen.

P. behandelt wohl Ms Krankheit, auch den frühen Tod einiger seiner Kinder, die kränklich waren; aber er versucht nicht (trotz den S. 13, 14 u. 16), aus den väterlichen und mütterlichen Vorfahren Ms die tieferen Gründe dafür auch vererbungsmäßig aufzulichten und uns damit zugleich Ms Schicksal (S. 181 und 184) als ein So-sein-müssen begreifen zu lassen.

Die russische Großfürstin Natalie, eine hessische Prinzessin, war am 26. April 1776 nicht „kinderlos" (S. 142) gestorben, sondern im Kindbett (vgl. Polit. Korrespondenz Friedrichs des Großen).

Mercks „tiefsten Pessimismus" (Sept. 1778) belegt P. (S. 180ff.) wohl durch wichtige Briefstellen; aber er sieht nicht die wahre Ursache. Herzogin Anna Amalie hatte Merck im Juli dringend zum Herbst oder Winter eingeladen; doch Goethes Brief vom 5. August 1778 war so viel wie eine Absage: *Wenn Du mit der Mutter auf künftig Frühjahr kommen kannst, so richt's ein; sie sagen vom Winter, das ist nichts* (vgl. Goethe-Jahrb. 1952).

Daß M. an *Woldemars* Kreuzeserhöhung in Ettersburg 1779 (S. 185) nicht beteiligt war, ergibt sich aus Ms Brief an Carl August vom 18. 5. 84 (Gräf, S. 210). Bei seinem Besuch in Weimar 1779 hat M. nicht „wahrscheinlich", sondern, wie die Briefe ergeben, bestimmt Wieland des öfteren gesehen und nicht „möglicherweise sogar" Herder, sondern bestimmt; denn am 14. 1. 1780 schreibt M. an Herzogin Anna Amalia: *So darf ich jezo über des Generalsuperintendenten in Weimar neuaufgefundne Offenbarung Johannis nie öffentlich urteilen, nachdem er mir in Weimar oder Ettersburg keine Gegenvisite gemacht hat.*

Ist das Verhältnis Ms zu Rembrandt wirklich in dem folgenden Satz (S. 195) charakterisiert? „Rs berühmte Hell-Dunkel-Manier sagte dem Darmstädter Kriegsrat wohl besonders zu, denn mit den gleichen Kontrasten und verschwimmenden Übergängen arbeitete ja auch der Kritiker und Schriftsteller M., dessen Rezensionen und Aufsätze gewissermaßen in Rs Manier geschrieben sind und zum Teil auch von ihm selber wie von den Zeitgenossen so empfunden wurden." M. hatte eine viel tiefere Einsicht in Rembrandts Genie; Kenner seiner Kunst, die weit von „Manier" abrückt, werden Ms Urteil erstaunlich reif und zum Kern vordringend finden, wenn er im TM (1776 I, S. 271) schreibt:

Die Gabe, Fabeln und Träume von nicht geschehenen Begebenheiten zu sehen, ist nicht jedermanns Sache; und wenn man ja nach ihnen lauscht, so sei es durch unser eignes Medium, und nicht eines Andern. Wer in Rembrandts Werken nichts als Lehre von Clairobscur, und in seinen Köpfen nur Exempel des Ausdrucks sieht, der kann wohl so was in seiner Manier komponieren, allein Rembrandts inniges Gefühl, wovon der sog. Schatten und Licht usw. die stumpfe Resultate sind, muß ihn völlig umgeben, und alsdenn wird er ganz was anders als Rembrandt, aber in seiner Art etwas eben so vortreffliches hervorbringen (Sperrungen von mir).

„Nach der Darmstädter Zeitung vom 3. Januar 1780 hat . . . Goethe vom 24. bis 31. Dezember

1779 bei Merck gewohnt." (S. 198.) Ich glaube nicht, daß P. die „Darmstädter Zeitung" nachgelesen hat; sie hieß damals „Land-Zeitung". Es handelt sich vielmehr um das spätere „Darmstädter Tagblatt", damals „Frag- und Anzeigenblättgen". Die Nr. vom 3. Januar ist von mir wiederholt abgebildet worden, zusammen mit noch anderen Nummern dieser Zeitung, in denen Goethe genannt wird; vgl. Wittich-Kalender 1932; Darmst. Tagbl. 22. 3. 32 und Der Buchdruck in Darmstadt, II, S. 55.

In dem Blättgen steht allerdings richtig folgendes:

Anno 1780 *den 3. Jan.* *Num. 1*

Angekommene fremde Herrn Passagiers.

Vom 24. bis den 31. Decemb. 1779

Außer den Gasthäusern logiren:

Herr Göthe, Geheimerath von Sachsenweimar, log. bey dem Herrn Kriegsrath Merck.

Worauf es ankommt, habe ich gesperrt. Weder der genaue Tag der Ankunft, noch der Tag der Abreise ist daraus zu entnehmen. Darüber vgl. im einzelnen meine Arbeiten Hess. Landeszeitung, 1936, Nrn. 193/94 und Hessenspiegel 1952, Heft 4.

Ms Beziehungen zu dem Kammerpräsidenten v. Kalb (S. 208 u. 222) lassen sich nur im Zusammenhang mit Mercks Versuch, Goethe aus Weimar in seine Heimat zurückzuholen, ganz verstehen; deshalb sollten sie eindeutig dargestellt werden. Hier mischt sich erstmals deutlich ein mephistophelischer Zug in Ms Wesen. Nicht in amtlicher Eigenschaft war v. Kalb zusammen mit v. Seckendorff unterwegs (vgl. Klarmann, Gesch. d. Fam. v. Kalb, 1902, S. 99 u. 161 und Carl August an M. 17. 6. 81), sondern er befand sich auf einer privaten Erholungsreise vom 18. 5.–6. 8. 1781, die ohne Auftrag des Herzogs erfolgte (vgl. im einzelnen meine Arbeit „Goethe und Merck", Goethe-Jahrb. 1952).

S. 245 zitiert P. eine Stelle aus einem Brief Ms an Camper vom 20. Sept. 1783. Im Archiv f. d. Gesch. d. Naturw. u. Techn., Bd. 4, 1913, S. 294 ist dieser Brief von mir unter dem richtigen Datum vom 20. Oktober 1783 abgedruckt. Aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß man nicht „ausculter" = abhorchen lesen kann. P. druckt nach der Handschrift „une Diabete", während in meinem Abdruck *un Diabète* steht, wie grammatikalisch richtig[4].

Bei Ms verlegerischer Tätigkeit sollte (S. 271 u. 293) deutlich zwischen den beiden von M. veranstalteten Ausgaben von Linnés Hauptwerk unterschieden werden; die kleine Ausgabe in 2 Bänden erschien 1789 in einem Frankfurter Verlag, die Folio-Ausgabe 1792 nach seinem Tode im Verlag seiner Witwe (vgl. meine Arbeit im Philobiblon 1932, wo die Titelseiten beider Ausgaben abgebildet sind).

P. hat recht, wenn er die oft wiederholte These ablehnt, M. habe sich aus finanziellen Gründen, unter dem Druck eines Rezesses in den Kriegskassegeldern, das Leben genommen (S. 293–305). Was er über das Ende Ms schreibt, wird Geltung behalten. Nur wundert es mich, daß er Ms Begeisterung für die Französische Revolution recht vorsichtig behandelt (S. 292, 296f.). In meiner Arbeit „Das Ende des Kriegsrats Merck" (Darmst. Tagbl. 6. 2. 32) habe ich zahlreiche Brief- und Textstellen erstmals veröffentlicht, die beweisen, wie stark M. die Revolution bejahte. Allerdings hat schon Wieland im TM Ms Bericht in Anmerkungen durchaus ablehnend kommentiert.

[4] Da ich verhindert war, die Korrektur meiner Arbeit über Merck-Camper im Archiv selbst zu lesen, haben sich leider viele Druckfehler eingeschlichen. Doch würde ich auch heute *un* setzen. Bei buchstabengetreuer Wiedergabe, auf die P. besonderen Wert legt (S. 309), müßte es z. B. auf S. 24, Z. 3 v. u. richtig *Merk* (nicht Merck) heißen und der Titel (S. 133) von Burkes Werk richtig: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.*

Da Zimmermanns Merck-Biographie überholt ist und da K. Wolffs zweibändige Ausgabe von Mercks Schriften und Briefwechsel (1909) nur einen kurzen Lebensabriß gibt, füllt Prangs Buch eine Lücke aus. Es wird von den Ansprüchen der Leser abhängen, ob man gewisse Mängel mit in Kauf nehmen will. Ps Biographie, 1941 nicht gedruckt, kommt, wenn man so will, auch jetzt noch verfrüht, obwohl sie nach dem Jubiläum erschienen ist. Es wäre ein verdienstliches Unternehmen, wenn sich ein Verleger fände, der – und sei es auf dem Wege der Subscription – zunächst eine etwa dreibändige Ausgabe von Mercks Briefen und eine brauchbare Ausgabe seiner Schriften, einschl. Kritiken und naturwissenschaftlichen Arbeiten mit Bildtafeln herausbrächte. Sollte es nicht möglich sein, unter den jüngeren Kräften den geeigneten Bearbeiter und unter Mercks Nachfahren den notwendigen Mäzen zu entdecken?

Burg-Gemünden Hermann Bräuning-Oktavio

Martin Lintzel, Liebe und Tod bei Heinrich von Kleist. Berlin 1950, Akademie-Verlag. 76 S. (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Klasse, Band 97, Heft 8.)

Es kann erfrischend und anregend sein, wenn zuweilen ein heller, unbefangener Blick über die Fachzäune hinweg auf Arbeit und Probleme des Nachbars fällt, und daher sollten wissenschaftliche „Seitensprünge", gerade weil sie meist frei sind von bloß fachlicher Routine und belebt von liebhaberhafter innerer Beteiligung, bei den jeweils „Zuständigen" gastlicher Sympathie gewiß sein. Die vorliegende, warmherzig und zugleich angenehm schlicht und klar geschriebene Abhandlung irrt freilich bereits in der grundlegenden Annahme, daß ihre Fragestellung und ihr Hauptergebnis neu sei. Es scheint, daß sie, von den beiden weit zurückliegenden Arbeiten R. Ungers und J. Collins zum Todesproblem bei Kleist abgesehen, allzu unabhängig von der „unübersehbaren Kleistliteratur" (S. 6) entstanden ist und weder die älteren psychopathologischen Studien noch auch die neuere Forschung seit Gundolf, dem Versuch des Rezensenten, Lugowski, Kommerell, v. Einsiedel bis zu Kohrs voraussetzt. So geschieht es, daß eine weit zurückliegende, in bestimmten Ergebnissen bei Gundolf noch einmal anklingende, grundsätzlich indessen längst überholte Phase der Kleistdeutung hier noch einmal unbefangene Urständ feiert.

Daß die Liebe in ihrer höchsten, bedingungslosen Erfahrung an der tragischen Gefährdung des Menschen in besonderem Maße teilnimmt, daß stärkste Lebenserfülltheit das Gefühl der Todesnähe und der Todesbereitschaft und -reife hervorruft, daß, wie jedes innerste Gefühl, so auch die Liebe sich allein durch die äußerste Anfechtung zu bewähren und zu bewahren vermag — all das bildet von der *Penthesilea* bis zum *Prinzen von Homburg* einen Grundvorgang Kleistischer Dichtung. Isoliert man diese unleugbare Nähe von Liebe und Tod, Liebe und Leiden, ja, von Liebe und Töten in der *Penthesilea*, Liebe und Quälen im *Käthchen* und *Amphitryon*, stellt man daneben noch Szenen, die von Tod und Liebe, ja, von Tötung und Liebe so unheimlich zwielichtig beleuchtet sind, wie den Kleidertausch in der *Familie Schroffenstein*, Thusneldas rasende Rache an Ventidius oder den aus „Liebe" begangenen tödlichen Frevel des *Findlings* — fügt man noch einige zweifellos nicht eben „normale" Züge Kleists selber hinzu (die immer wiederkehrende Verlockung des Todes, die seltsame Überforderung Wilhelminens, die Beglückung des gemeinsamen Sterbens, bei dem er die Freundin, dann sich selber tötet), — so besitzt man zweifellos einiges Material zu psychologischen, vielleicht sogar zu psychopathologischen Erwägungen. Allein diese würden selbst für den Fall, daß sie den Grad vager Hypothesen überschritten, für das Verständnis dessen, was der Mensch, was der Künstler, was der Tragiker Kleist gewollt und geleistet hat, nicht mehr als eine Randglosse beitragen.

Indem Lintzel einen mit Recht zugewachsenen, weil seit langem als Holzweg erkannten Pfad erneut begeht, gelangt er zu Resultaten, die, dem Kenner früherer Phasen der Kleistforschung nicht ganz unbekannt, inzwischen längst die ihnen gebührende Wertung und Zuordnung erfahren haben. Diese Resultate lauten, zusammengedrängt, etwa folgendermaßen: Liebe und Tod hängen für Kleist in der Weise zusammen, daß der Liebende sich getrieben fühlt, den Geliebten seelisch und körperlich zu quälen, ihm Schmerzen zuzufügen, ihn in die Todesnähe ohnmächtiger Wehrlosigkeit zu versetzen, ja ihn schließlich geradezu umzubringen. Penthesilea (und sie ist natürlich von jeher die Kronzeugin für diese Deutungsrichtung gewesen) vertauscht Küsse mit Bissen und tötet den Geliebten, der sich seinerseits anfangs lustvoll ihre Tötung ausgemalt hat. Die Dichtung läuft also, „um es mit dürren Worten zu sagen" (S. 15), auf einen Lustmord hinaus. Fragt sich nur, ob „dürre Worte" dieser Art noch die geringste Beziehung zu dem Vorgang der Dichtung haben. Was würde wohl aus den großen Welttragödien, begonnen bei der attischen, wollte man sie dergestalt auf dürre Worte bringen! Ganz abgesehen von der kapitalen Fehldeutung, die Penthesilea voller Lust den Achill zerfleischen läßt, die sie dann „mit einem glücklichen Entsetzen" dieser ihrer Tat sich bewußt werden und sie hinterdrein ausdrücklich billigen und legitimieren läßt. Für ihren Ausgang aber findet Lintzel folgerecht einen Vergleich, der doch wohl nicht nur Vergleich, sondern zugleich Beschreibung des tatsächlichen Vorgangs sein soll: „wie auf den Orgasmus die Ermattung, so folgt auf den mörderischen Liebeswahnsinn der Tod" (S. 24).

Wenn in der Penthesilea die Lust der Liebe in dem aktiven Verlangen der Heldin lag, den Geliebten zu verletzen und zu töten, so besteht sie bei Käthchen umgekehrt in der passiven Genugtuung, sich quälen zu lassen. Dem „Sadismus" dort entspricht also der „Masochismus" (S. 55) hier. Käthchen liebt nicht nur, indem sie leidet, sondern ganz offenbar weil sie leidet. Liebe als Bedürfnis, den anderen bis zur Tötung oder zur Todesnähe zu quälen und zu vergewaltigen, tritt nach Lintzel in der *Penthesilea* und im *Käthchen* am unverhülltesten hervor, obwohl sich die gleichen Züge auch etwa in der Alkmene, in der *Marquise v. O.*, in der *Verlobung* wiederfinden.

Nicht ganz deutlich wird, wie sich dieser Auffassung die flüchtig und ohne nähere Begründung am Schluß vorgetragene Feststellung verbindet, daß die Liebe bei Kleist „aus dem Jenseits" komme und daß ihr etwas „Überirdisches", „Göttliches" und „Heiliges" anhafte (S. 57), sodann wie sich die zuletzt vorgetragene Hypothese der homoerotischen Veranlagung Kleists zum Hauptthema der Abhandlung verhält.

Es wird für das Verständnis des Menschen Kleist wenig, für das seiner Dichtung nichts gewonnen, wenn die tragischen und extremen Grenzsituationen, in die er seine Menschen führt, als Aufforderung verstanden werden, ihnen mit psychopathologischen Kategorien und damit zusammenhängenden „dürren Worten" zu Leibe zu gehen. Es bedeutet kaum eine Förderung des Gesprächs über Kleist, wenn von der „unübersehbaren Kleistliteratur" gerade die sadistisch-masochistischen Deutungsversuche einer unverdienten Auferstehung zugeführt werden.

Tübingen, z. Z. Istanbul Gerhard Fricke

Clara Stuyver, Ibsens dramatische Gestalten. Psychologie und Symbolik. Amsterdam 1952, North-Holland Publishing Company. 550 S.

Das vorliegende Buch, dessen Verfasserin an der Universitätsbibliothek Utrecht tätig ist, hält sich streng an das im Untertitel bezeichnete Thema. Es zielt nicht auf ästhetische Beurteilung; es will vielmehr die psychologischen Probleme in Ibsens Schauspielen untersuchen; es will ermitteln, ob und wie sich Ibsen in der Wahl seiner dramatischen Motive, in der Gestaltung seiner

Menschenbilder (mitsamt ihren örtlichen und zeitlichen Hintergründen), selbst in der Namengebung seiner Personen von eigenen innern Konflikten und von persönlichen Auseinandersetzungen mit seiner Umwelt hat leiten lassen.

Das Buch ist systematisch aufgebaut, die gestellte Aufgabe mit großer Konsequenz und Energie durchgeführt. Die Verfasserin verfügt über gründliche psychologische Schulung und über solide Kenntnisse im Bereich der Ibsen-Literatur. Ein einleitendes Kapitel handelt über Ibsens Heimat und Familienverhältnisse, über die grundlegenden Eindrücke seiner Kindheit und Jugend und über die Reaktionen, die diese Eindrücke nachweisbar in seinem überempfindlichen, nach innen gerichteten Gemüt hervorgerufen haben. Dann werden die Dramen in chronologischer Reihenfolge untersucht; jede einzelne Gestalt erfährt eine Analyse, nicht als künstlerische Schöpfung, sondern als lebendige Individualität, deren Charakter, Verhaltungsweise und Entwicklung nach ihrem symbolischen Aussagewert für Ibsens eigenen Kampf mit den Konflikten des Lebens in den Hauptstadien der Pubertät, der Mannesjahre und des Alters befragt wird. Stets werden die biographischen Konstellationen miteinbezogen, die zur dichterischen Formung der Gestalten beigetragen haben. Von Drama zu Drama fortschreitend wird den dargestellten Symbolen eine immer größere allgemein-menschliche Reichweite zuteil, die über den rein persönlichen Drang nach Auseinandersetzung und Klärung hinausgeht. So empfängt die Genesis der Ibsenschen Dramen neues Licht.

Ibsens Lebenswerk wird hier als ein gigantischer Kampf gedeutet, ausgetragen auf künstlerischer Ebene, um die unvereinbaren Gegensätze von Drang und Pflicht im Innern des Dichters zu versöhnen, um sein seelisches Leben in der dichterischen Gestaltung zu sublimieren und seinem menschlichen Glücksbegehren Genüge zu tun, die einander durchkreuzenden ethischen Forderungen in Einklang zu bringen: das Gesetz der eigenen Persönlichkeit zu erfüllen und zugleich die gesellschaftlichen Forderungen der Mitwelt. Ein Kampf, der niemals geschlichtet wird: mit dem Epilog *Wenn wir Toten erwachen* endigt Ibsens Dichtung in schuldbetonter Resignation.

Clara Stuyvers Methode ist innerhalb der Ibsen-Forschung nicht neu. Sie wird aber hier zum erstenmal auf das dramatische Gesamtwerk des norwegischen Dichters angewandt. So vermag sie in dem Netz verborgener Fäden, die vom Schöpfer zu seinen Gestaltungen führen und die seine Werke untereinander verbinden, eine Vielzahl bisher unbeachteter Maschen aufzudecken. Die Schlußfolgerungen, zu denen das Buch gelangt, bedeuten keine Revolution für unser Verständnis von Ibsens Dichtung als Ausdruck seiner Kämpfe mit den Lebensproblemen. Aber wir sehen nun klarer als vorher, wie diese Kämpfe jede einzelne seiner poetischen Gestalten geprägt haben, und keineswegs nur die zentralen Träger der Handlung, sondern auch die Randfiguren.

Angesichts einer Untersuchung, die alle Möglichkeiten eines methodischen Weges so restlos ausschöpft, wie es hier der Fall ist, wird man über Einzelheiten immer streiten können. Die Verfasserin ist sehr weit gegangen, in der Deutung der Namenssymbolik meines Erachtens zu weit; sie hat auch in der psychologischen Analyse zuweilen die Grenzen überschritten, die im dichterischen Wortlaut gesetzt sind. Sie hat freilich mit bewundernswerter Energie und mit achtbarem Scharfsinn alles erreichbare Material benutzt; dennoch können ihre Analysen, so tief sie auch eindringen mögen, auf der gegebenen Quellengrundlage niemals vollständige Aufschlüsse bringen. Ibsens dramatische Gestalten tragen Wesenszüge, die sich nur im ganzheitlichen Erleben des Kunstwerkes eröffnen und die nicht außerhalb ästhetischer Betrachtungsweise erfaßbar sind. Dank seiner genialen Phantasie und Einfühlungskraft haben seine Gestalten selbständiges Leben gewonnen; sie bewegen und entwickeln sich aus autonomer Gesetzmäßigkeit, die den Kreis der persönlich-menschlichen Probleme des Dichters zu sprengen scheint. Soviel wir auch von Ibsens äußerm und innerm Leben wissen, werden doch immer Lebensvorgänge und Einflußbahnen bleiben, die wir nicht kennen oder deren Reichweite wir nicht abzuschätzen imstande sind. Von solchen unergründbaren Zusammenhängen führen auch zu seinen dichterischen Gestalten geheime Verbindungslinien, oft vielleicht dem Dichter selber unbewußt oft wohl auch in ver-

schwiegener Mitwisserschaft. So sehr wir zugeben müssen, daß Ibsens dramatische Gestalten durch die aufweisbare Dynamik seines eigenen Seelenlebens gebunden und bestimmt sind – und Clará Stuyver hat unsere Kenntnis dieser organischen Beziehungen bereichert –, will dennoch stets der Spielraum eines schöpferischen Vermögens respektiert sein, das seine Menschenbilder und Menschenschicksale aus fernen, uns unbekannten Bezirken gewinnt.

Oslo Ellisiv Steen